سبعة أنماط من الغموض

تأليف: وليم امبسون

ترجمة: صبرى محمد حسن عبد النبى

مراجعة وتقديم: ماهر شفيق فريد

المجلس الأعلى للثقافة

المشروع القومي للترجمة

242



المشروع القومى للترجمة

سبعة أنماط من الغموض

تأليف
وليام إمبسون

ترجمة
صبرى محمد حسن

تصدير
ماهر شفيق فريد



٢٠٠٠

Seven Types of Ambiguity

William Empson

تصدير

فى إطار سعيه إلى تعريف القارئ العربى بأهم نظريات النقد الأدبى الحديث وتطبيقاته قدم المشروع القومى للترجمة ، عبر السنين القليلة الماضية ، عددا من الأعمال النقدية المهمة لإليوت ورينيه وبليك وفرچنيا وولف ولوسيان جولدمان وبارت وچينيت وغيرهم . واليوم يقدم المشروع كتابا من عيون النقد الإنجليزى الحديث ، ومن أعصاها على الترجمة أيضا هو "سبعة أنماط من الغموض" للناقد والشاعر الإنجليزى وليم إمبسون (١) .

تتمثل أهمية هذا الكتاب فى كونه أول محاولات "النقد الجديد" فى قراءة النصوص الشعرية قراءة مدققة وثيقة ، تحللها فقرة فقرة ، بل كلمة كلمة ، بل حرفا حرفا . أستغفر الله ! بل هى تحلل ما بين السطور ، وتستنطق المسكوت عنه ، وترى أن "الكلمات على الصفحة" هى أهم ما يجب أن يهتم به الناقد ، لا سيرة الكاتب ولا نواياه الأصلية ولا ظروف مجتمعه . حقا إن مواضع التوكيد عند إمبسون قد تغيرت فيما بعد ، فأصبح يفيد من التحليل النفسى الفرويدى ومن النظرية الماركسية ومن أنساق معرفية أخرى ، ولكنه ظل - فى المحل الأول - محللا لفظيا يسلط على كلمات الشاعر أضواء ساطعة من علمه باللغة الإنجليزية وتاريخها وتطورها عبر القرون . وإمبسون يشبه فى ذلك بعض نقادنا العرب الأقدمين ممن كانوا ينظرون إلى الأدب على أنه تجربة لغوية فى المحل الأول ، ومن ثم عكفوا على دراسة تقنيات الشاعر من اختيار للألفاظ ، وتركيب للجمل ، وترتيب للأفكار ، واستخدام للوزن والقافية والروى ، واقتباسات من القرآن الكريم أو من متقدمى الشعراء ومأثورات البلغاء .

ولد وليم إمبسون (١٩٠٦ - ١٩٨٤) فى يوركفليت بمقاطعة يوركشير . تلقى دراسته فى كلية ونشستر . درس الرياضيات بكلية مورالين بجامعة كمبردج ، ثم تحول إلى دراسة الأدب الإنجليزى تحت إشراف أ . أ . رتشاردز . أسسّ مجلة حداثية

ورأس تحريرها لفترة قصيرة عنوانها إكسيرمنت (التجربة) (١٩٢٨ - ١٩٢٩) . طوّر مقالاته التى كتبها وهو طالب فى الجامعة عن الإلهام الشعرى لتصير كتابا هو هذا الكتاب . انتخب زميلا بحثيا بكلية مورالين ولكنه طرد من الكلية (١٩٢٩) عندما عُثر على أغلفة ذكرية واقية فى غرفته ! نشر "سبعة أنماط من الإبهام" فى ١٩٣٠ . اشتغل بتدريب الأدب الإنجليزى بجامعة طوكيو القومية (١٩٣١ - ١٩٣٤). نشر "قصائد" و "بعض صور من الرعوى" (كلاهما فى ١٩٣٥) . درّس فى الجامعة القومية ببكين (١٩٣٧ - ١٩٣٩) . اشتغل فى لندن بقسم الشرق الأقصى بهيئة الإذاعة البريطانية أثناء الحرب العالمية الثانية . اقترن بهستر كروس فى ١٩٤١ وأنجبا طفلين . عاد إلى بكين (١٩٤٧ - ١٩٢٥) وقضى بعض أصياف فى كلية كينيون بأوهايو حيث ساهم فى تحرير مجلة "كينيون رفيو" . ونشر "مجموعة القصائد" (١٩٤٩) و"بناء الكلمات المعقدة" (١٩٥١) . نشر "إله ملتون" (١٩٦١) . وتقاعد ليعيش فى هامستد وأنعم عليه بلقب "سير" فى ٩٧٩١ . أعماله التى نشرت بعد وفاته تشمل : استخدام السيرة (١٩٨٤) مقالات عن شكسبير (حررها دافيد ب . بيرى ، كمبردج ١٩٨٦) جدل : مقالات عن الأدب والثقافة (حررها جون هافندن ١٩٨٧) مقالات من أدب عصر النهضة (حررها جون هافندن ، جزءان ، كمبردج ١٩٩٣ - ١٩٩٤)(٢) .

هذا عن الكاتب ، فماذا عن الكتاب ؟ لقد ظهرت الطبعة الأولى منه - كما سلف القول - فى ١٩٣٠ ، ثم أعيد نشره منقحا فى ١٩٤٧ / ١٩٥٣ / ١٩٥٥ / ١٩٦٣ . إنه نتاج شاب نابغ فى الرابعة والعشرين عكف على فحص عناصر الشعر البنائية واللغوية ودرس الطرق التى تشغل بها القصائد رقعة معانى الكلمات كاملة بكل عناصرها الإشارية والإيحائية ، فانتهى إلى أن الإبهام صفة ملازمة للخطاب الشعرى وذلك لما يشتمل عليه من ازدواج لفظى دلالى لاشعورى أو محسوب . وعنده أن "الشعر الجيد يُكتب عادة إزاء خلفية من الصراع . فالشعر ، تعريفًا ، نمط معقد مكثف من القول ، نوع يتطلب من الشاعر أن يستوعب أشكالا بديلة وربما متصارعة من التعبير أو الاتجاه أو الأيديولوجيا " (٣) . وقد راح إمبسون يدرس استخدام الشعراء الخلاق للتكثيف والإضمار الحاذق المستخفى ، مستقيا أمثلته من شعر أربعة قرون بدءًا بتشوسر فى قصيدته القصصية الطويلة "ترويلوس وكرسيدا" وانتهاء بقصيدة إليوت

"الأرض الخراب" (١٩٢٢) وما بينهما . غدا الإبهام عنده "معيارا ضمنيًا للقيمة ، لم يعد مجرد مشكلة منطقية أو متعلقة بالتراكيب ، وثيقة الصلة بالتعقد والتورية الساخرة" (٤) .

كيف خرج كتاب "سبعة أنماط من الإبهام" إلى الوجود ؟ يروى لنا أ.أ. رتشاردز قصة تخلقه وتطوره واكتماله فيقول :

" كوّن وليم إمبسون لنفسه اسمًا لأول مرة ، بكتاب "سبعة أنماط من الإبهام" وهو كتاب خرج إلى الوجود على النحو التالى تقريبا : كان يدرس الرياضيات فى كمبردج ثم تحول ، فى سنته الأخيرة ، إلى دراسة الأدب الإنجليزى . ولما كان طالبا بكلية مورالين فقد جعلنى هذا مشرفا على دراساته . ولاح أنه قرأ من الأدب الإنجليزى أكثر مما قرأت ، وأنه قرأه فى فترة أحدث وعلى نحو أفضل . وهكذا صار دورانا مهددين بأن ينعكسا . وفى زيارته الثالثة لى تقريبا بدأ يستخدم ألعاب التفسير التى كان روبرت جريفز ولورا رايدنج يلعبانها فى تناولهما للنسخة الخالية من علامات الترقيم فى سوناته شكسبير "ضياع الروح فى متاهة من العار" . وإذا أمسك بتلك السوناته كما يمسك الحاوى قبعته أخرج منها عددا لا ينتهى من الأرانب الحية ، وختم لعبته بقول : "إن بوسعك أن تفعل هذا بأى قصيدة ، أليس كذلك ؟" وكانت هذه نجدة من الله لمشرف على الدراسات مثلى فقلت له : "خير لك أن تمضى وتقوم بهذه العملية بنفسك . ألست معى فى ذلك ؟ " وبعد ذلك بأسبوع أخبرنى أنه ما زال يكتبها على آلته الكاتبة ، فهل آبه لو استمر فيها؟ كلا ولا مثقال ذرة . وفى الأسبوع التالى جاءنى حاملا تحت إبطه كومة ثقيلة من الأوراق المكتوبة على الآلة الكاتبة على نحو يكاد يتعذر معه قراءتها . كانت تلك هى الثلاثين ألف كلمة الرئيسية ، أو نحو ذلك ، من كتابه " .

(مجلة "فيوريوزو : ، نيوهيفن ، ربيع ١٩٤٠)

أحدث الكتاب أثرًا قويا فور خروجه من المطبعة . لم يخل الأمر من نقدات وجهت إليه ، ولكن المراجعين أجمعوا - كلهم تقريبا - على أن ناقدا مهما قد ولد . من أولى المراجعات عنه مراجعة كتبها جيمز سميث فى مجلة "ذاكرايتريون" (المعيار) (يوليو ١٩٣١) وفيها أخذ الناقد على إمبسون أمورا ولكنه ختم مراجعته بقوله : "إنه ليكون

مجانبا للعدل أن أختم مقالتى دون إشارة إلى الثروات العارضة التى يشتمل عليها الكتاب : أحكام مستر إمبسون على شاعر من الشعراء أو فترة من الفترات ، وملاحظاته عن أصول وطريقة عمل الأجناس الأدبية غير الشعر ، ومناقشاته لا للإبهام فحسب وإنما أيضا للإيقاع والإطناب فى النظم – هذه كلها لامعة وصائبة على نحو غير عادى".

وعلى نحو أقل تحفظا كتب ف . ز . ليفيز – وكان وقتها ، مثل رتشاردز وإمبسون ، معلما شابا – مقالا عنوانه "وليم إمبسون : الذكاء والحساسية" فى مجلة " كمبردج ريفيو" (١٦ يناير ١٩٣١)(٥) . قال : "إن كتابه نتاج عقل يعيش عصره بصورة كاملة ، ومثل هذا الكتاب ذو أهمية غير عادية على نحو بالغ ، وهذا ما يتجلى بصورة خاصة فى فصله الأخير. إنه لحدث إن نجد استجابة جيل أصغر للمشكلات التى رآها مستر إليوت ومستر رتشاردز . ذلك أن مستر إمبسون على مثل وعيهما بالغرابة المثيرة للمرحلة الراهنة من التاريخ الإنسانى . إنه يضمر أكثر مما يقول ، بحيث يتركنا نترقب" ويضيف ليفيز : إن "سبعة أنماط من الإبهام" هو ذلك الشئ النادر : عمل نقدى من أعلى طبقة ؛ نقد أدبى يحدث فرقا بالنسبة للقارئ ويزيد من فاعليته ، ويحسّن من الأجهزة المتاحة لناقد المستقبل" .

استفاد إمبسون فى كتابه من الدراسة الرائدة التى أصدرها الشاعر الإنجليزى روبرت جريفز والشاعرة الأمريكية لورا رايدنج فى ١٩٢٧ تحت عنوان "دراسة مسحية للشعر الحديث" وفيها عمدا إلى تحليل سوناته شكسبير التى مطلعها "ضياع الروح فى متاهة من العار" كاشفين عن تعدد المعانى المتداخلة التى تنطوى هذه السوناته عليها وضروب إبهامها اللفظى . ولكنه حمل هذا المنهج إلى آماد بعيدة فحلل فى ضوءه قصائد ومسرحيات شعرية لسيدنى وسبنسر وبن جونسون ودن ومارفل وملتون من شعراء عصر النهضة ، وبوب وجونسون وجراى من شعراء العصر الأوغسطى فى القرن الثامن عشر ، ووردزورث وشيلى وكيتس من شعراء الحركة الرومانتيكية ، وهوبكنز وسونبرن من شعراء العصر الفيكتورى ، بل حلل مقطعا من رواية "زوليكا روبسون" لماكس بيربوم من كُتاّب النصف الأول من القرن العشرين وقد وجد إمبسون أن الإبهام يتجلى أكثر ما يتجلى لدى الشعراء الميتافيزيقيين مثل دن ومارفل ،

والمحدثين مثل إليوت ، ولكنه يتجلى أيضا لدى الرومانسيين الذين لم تكن تتجه الشكوك إلى تعقيد نسيجهم اللفظى . والإبهام - كما لا حاجة بنا إلى أن نقول - خاصية ملازمة لشكسبير العظيم فى مسرحياته وسوناتاته وقصائده الطويلة على السواء ، وهو أحد مصادر الفتنة التى ما انفكت البشرية تجدها فى أعماله ، وبأحد مصادر صعوبته أيضا .

وعلى الجانب المقابل رأى بعض النقاد أن الكتاب لا يخلو من نقاط ضعف أو مطاعن . فلماذا تكون أنماط الإبهام سبعة وليس ثمانية ، مثلا ، أو ستة ؟ هكذا وجد وليم يورك تندال قراءات إمبسون مثالية ولكنه وجد القسمة إلى سبعة أنماط "متسمة بالادعاء" لا تخلو من تعمل متكلف . ووجد جيمز سميث فى مراجعته المذكورة أعلاه أن فى الكتاب عددا من نوافل القول (وقد رد عليه إمبسون فى مقدمته للطبعة الثانية من الكتاب ، وستلتقى بها بعد هذا التصدير) . وأخذ عليه ج . س . فريز عدم دقته فى إيراد أبيات الشعراء الآخرين ، وإسرافه فى الشطارة . وسمى ت . س . إليوت - الجد الأكبر لمدرسة النقد الجديد - منهج إمبسون وأقرانه من النقاد : مدرسة عصارة الليمون فى النقد ، بمعنى أنها تسرف فى اعتصار كل قطرة من المعنى من كلمات الشاعر إلى حد مغالى فيه . ولكن هؤلاء جميعًا أقروا له بصفات الذكاء والحساسية والمضاء .

كان إمبسون نتاجا لكمبردج أواخر العشرينيات التى كانت تزدهى برجال من طراز رسل وفتجنستاين و ج . مور وكينيز وفورستر وتشاردز وليفيز ، وتزدهر فيها دراسة الفيزياء الحديثة والرياضيات والفلسفة والمنطق . ويسجل الناقد أ . آلفارز - فى كتابه المسمى "الروح المُشكّلة" - أثر هذا المناخ الفكرى الخصب فى ناقدنا ، وكيف شحذ ملكاته وخاطب أعمق اهتماماته وطوّر فطنته الميتافيزيقية التى تتجلى فى نقده وشعره على السواء .

تبقى كلمة عن ترجمة الكتاب . إنه لمن أصعب الأمور أن ننقل إلى لغة أخرى عملا يعتمد على التحليل اللفظى الدقيق لأبيات الشعر ويلقى سمعه إلى أدق ظلال النغمة والشعور والفكر . وأشهد أن المترجم ، الدكتور صبرى محمد حسن ، قد بذل جهداً

كبيرًا فى نقل الكتاب ، ودل على جسارة فكرية محمودة (أنا مثلا لا أجرؤ على ترجمة قصيدة هوبكنز "العوسق" التى يترجمها هنا) . وقد أحسن صنعا بإيراد النص الإنجليزى فى أعقاب الترجمة، وذيلها بعدد من الهوامش تلقى ضوءًا على ما غمض واحتاج إلى شرح .

لكنى لا أكتم المترجم ولا القارئ إنى وقفت مترددا عند مواضع كثيرة من الترجمة ، ووجدتنى أخالفه ليس فى الأداء فحسب وإنما فى الفهم أيضا. على إنى قد كبحت جماح قلمى الأحمر فلم أعمله إلا فى مواضع قليلة كان لابد من تصويبها ، وخليت بينه فى أغلب الأحيان وبين النصوص ، يواجه بها القارئ ويواجه الرأى النقدى، فهو المسئول الأول عن عمله ، إيجابا وسلبا . وأتوقع أن يظهر – فى السنوات القادمة– باحث متخصص فى سيدنى أو مارلو مثلا فينقد نقله لمقتطفات من قصيدة الأول "آستروفيل وستيلا" أو مسرحية الثانى "تيمورلنك العظيم" .لكننا لا يجوز أن ننسى أن الشعر حمّال أوجه ، قابل للعديد من التفسيرات ، والتفسير الذى يقدمه المترجم هنا واحد من تفسيرات كثيرة ممكنة .

ولأضرب مثلا واحدا – اخترته لسهولته – يصور بعض ما يعتور ترجمة هذا الكتاب من مشاق . كيف نترجم أداة الإضافة Of عندما ترد وحدها ، إلى العربية ؟ أنقول "خاص بـ .." أو بالعامية "بتاع" ؟ إن معنى الإضافة كامن فى الجملة العربية فى تعاقب المضاف والمضاف إليه ، دون حاجة إلى مثل هذه الأداة . وإذا كان الحال كذلك مع أبسط الكلمات وأشيعها فكيف يكون الحال حين يتطرق المرء لترجمة قصيدة ميتافيزيقية لدن أو هربرت ، تحفل – إلى جانب صعوباتها اللفظية – بمقولات فكرية غريبة على القارئ العربى ، كمقولات التثليث والفداء والخطيئة الأصلية فى العقيدة المسيحية ، وإشارات إلى الفلسفة الأفلاطونية والهندسة الإقليدية والفلك البطلمى وسيمياء العصور الوسطى ، واقتباسات من الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد ، ومن آباء الكنيسة ومجالات اللاهوتيين ؟ وليست هذه كلها مجرد هوامش على متن القصيد ، وإنما هى المتن ذاته وعين المادة التى صاغ منها الشاعر كلماته وصوره ورموزه وأفكاره وموسيقاه .

هذه سوناته من سوناتات شكسبير (سوناته ٣٨) أوردها فى نصها الإنجليزى :

I never saw that you did painting need,
And therefore to your fair no painting set;
I found, or thought I found, you did exceed
The barren tender of a poet's debt:
And therefore have I slept in your report,
That you yourself, being extant, well might show
How far a modern quill doth come too short,
Speaking of worth, what worth in you doth grow.
This silence for my sin you did impute,
Which be most my glory, being dumb;
For I impair not beauty being mute,
When others would give life and bring a tomb.
There lives more life in one of your fair eyes
Than both your poets can in praise devise.

ينقل الدكتور صبرى حسن هذه السوناته إلى العربية على النحو التالى :

لم ألاحظ قط أنك احتجت رسما ،
ومن ثم لم أضع لحسنك رسما ،
وجدت (أو ظننت أنى وجدت) أنك تفوقت على
العطاء الجدب لَدَيْن شاعر :
ومن ثم نمت أنا فى تقريرك ،
وكونك أنت نفسك موجودة وجودًا جيدًا قد يكشف
كيف يصبح المكوك الحديث قصيرًا جدًا ،
متكلمًا عن القيمة ، ما هى القيمة التى تنمو داخلك
لقد عزوت هذا الصمت لخطيئتى
التى يجب أن تصل لذروتها نظرًا لكون المجد أخرس ،

لأنى لا أتلف أن الجمال صامت

عندما يهب الآخرون الحياة ، ويحفرون قبرًا .

هناك تعيش حياة أكبر فى عين من عينيك الجميلتين

أكثر مما يستطيع أن يبدعه شاعراك من الثناء .

وهذه ترجمة أخرى للسوناته ذاتها من كتاب الشاعر بدر توفيق "سونيتات شكسبير الكاملة" (مؤسسة أخبار اليوم ، ١٩٨٨ ، ص ١٠٤) :

ما رأيتك أبدًا فى حاجة إلى تلوين صورتك ،

لهذا لم أضف أية ألوان إلى جمالك ،

لقد وجدتُ ، أو اعتقدتُ أنى وجدتُ ، أنك أنت بذاتك

تتجاوز العطاء الخاوى الذى يضفيه الشاعر عليك :

لهذا أغفيتُ عن امتداحك ،

طالما أنك أنت ، بكونك حيا ، ستُظهر فى أقوى صورة

إلى أىّ مدى سيقصر باع المبتذل الأجوف ،

حين يتحدث عن القيم ، وما أعظمها تلك التى تكبر دائمًا لديك

لقد وَصَمْتَ سكوتى فاعْتَبَرْتَهُ نوعا من الخطيئة

وهذه أعظم آيات الفخار عندى ، أن أكون أخرسًا ،

لأنى لا أفسد الجمال ، ببقائى صامتا ،

حين يجئ الآخرون بالقبر بدلاً من الحياة

تفيض وفرةٌ من الحياة فى عين واحدة من عينيك الجميلتين

أكثر من المدائح التى يبتكرها شاعراك معا .

أرأيت إلى الفرق بين الترجمتين ؟ لست أفاضل بينهما هنا (وإن كنت أفضل ترجمة بدر توفيق) ولكن ألا توجد بينهما فروق فى الفهم والتفسير والنقل تكاد تجعل

منهما نصين مختلفين ، لا ترجمة لنص واحد ؟ ومثل ذلك يتضح إذا قارنت ترجمة صبري حسن لمقتطفات من مسرحية "مكبث" بترجمات خليل مطران ومحمد فريد أبو حديد وزاخر غبريال وجبرا إبراهيم جبرا للمسرحية ، أو إذا قارنت ترجماته لمقتطفات من قصائد وردزورث و شلي وكيتس - "تنترن آبي" و "إلى قبرة" و "أنشودة إلى الكآبة " - بترجمات الدكتور عبد الوهاب المسيري ومحمد علي زيد لهذه القصائد نفسها في كتابهما "الرومانتيكية" . أو قارنت ترجمته لمفتتح الحركة الثانية من قصيدة إليوت "الأرض الخراب" - مباراة شطرنج - بترجمات لويس عوض وأدونيس ويوسف الخال وعبد الله البشير أو عبد الواحد لؤلؤة ونبيل راغب وماهر شفيق فريد لهذا المفتتح ذاته . أو قارن ترجمته لمقتطفات من قصيدة بوب "اغتصاب الخصلة" بترجمة محمد السباعي لهذه القصيدة . ستجد في هذه الحالات كلها أن فهم المترجم وذوقه وخلفيته تلعب دوراً حاسماً في تقرير طريقة التعامل مع النص وتشكيل قراءة الناقد وتحديد استراتيجياته الأدائية .

ليكن الأمر ما يكون ، لكن الترجمة الحالية تمثل إحدى القراءات الممكنة لنص إمبسون ، وللمقتطفات الشعرية والمسرحية التي يوردها ، وتجد في أحيان ليست بالقليلة ما يعززها بل ما يزكيها .

هذا ، أيها القارئ ، كتاب استأدى مؤلفه جهدا تنطق به الصفحات ، وقد طمح المترجم والمراجع إلى تقديم صورة أمينة له في لغة الضاد . وبقي عليك أن تبذل جهداً مماثلاً في قراءته فهو ليس من تلك الكتب التي تُقرأ على سبيل التسلية ، ثم تُلقى جانبًا . إنه كتاب بذريّ Seminal دخل في نسيج الفكر النقدي المعاصر ، وغيرّ إلى جانب أعمال أخرى لإليوت ورتشاردز وليفيز وتيت وبروكس وين وارن رانسوم ووِنترز وبيرك وبلاكمر - من مسار النقد الأنجلو أمريكي ، وهو خليق أن يغير من الذائقة النقدية العربية لو وجد القارئ الواعي المستعد لبذل الجهد اللازم لفهمه وتذوقه والحوار معه .

ماهر شفيق فريد

الهوامش

(١) أوثر أن أترجم عنوان الكتاب إلى "سبعة أنماط من الإبهام" لا "الغموض" وذلك لما توحى به كلمة "الإبهام" فى حس العربية من خفاء وأشكال ، بما يتمشى مع الجذر اللغوى لكلمة ambiguity وهى مشتقة من الكلمة اللاتينية ambiguus عن الفعل ambigere بمعنى "يدور حول" . على أنى لم أحاول تغيير كلمة "الغموض" التى استخدمها الأستاذ المترجم حيث أن لها بدورها - وجها من الصواب فى هذا السياق ، لغويا ومعنويا .

(٢) انظر كتاب "النقد ونظرية الأدب من ١٩٨٠ إلى الوقت الحاضر" لمؤلفه كريس بولديك ، الناشر : لونجمان ، لندن ونيويورك ١٩٩٦ ، ص ٢٥٨ .

(٣) انظر مقدمة جون هافندن (محررًا) لكتاب إمبسون "جدل : مقالات من الأدب والثقافة" مطبعة هوجارث ، لندن ١٩٨٨ .

(٤) انظر كريس بولديك فى مرجعه سالف الذكر .

(٥) أعيد طبع مقالة ليفيز عن إمبسون فى كتاب ليفيز المنشور بعد موته : "التقويم فى النقد ومقالات أخرى" تحرير ج . سنج ، مطبعة جامعة كمبردج ١٩٨٦ .

لمزيد من القراءة عن إمبسون بالعربية

- ديفيد ديتشيس ، مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ترجمة د . محمد يوسف نجم ، مراجعة د . إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٧ (فى الأصل مداخل نقدية إلى الأدب)

- ف . ر . ليفيز ، اتجاهات جديدة فى الشعر الإنجليزى ، ترجمة د . عبد الستار جواد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧ .

- ستانلى هايمن ، النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ، الجزء الثانى ، ترجمة د . إحسان عباس / د . محمد يوسف نجم ، دار الفكر العربى ، القاهرة (فى الأصل : الرؤية المجنحة) .

- ج . س . فريزر ، الكاتب الحديث وعالمه ، ترجمة د . أحمد سلامة محمد السيد ، الجزء الثانى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ .

- اليزابيث درو ، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة د . محمد إبراهيم الشوش ، مكتبة منيمنة ، بيروت ١٩٦١ .

- ماهر شفيق فريد "الاتجاه التحليلي في النقد المعاصر" مجلة "الفكر المعاصر" يونيه ١٩٦٩ (أعيد طبعها مع زيادات في كتاب ماهر شفيق فريد "النقد الإنجليزي الحديث" سلسلة المكتبة الثقافية ، العدد ٢٤٥ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠) .

- ماهر شفيق فريد ، "ديوان الشعر الإنجليزي الحديث (٣)" : اختيار وترجمة وتقديم ، مجلة "الكاتب" يناير ١٩٧٦ (ترجمة ثلاث قصائد لإمبسون) .

المحتـــويات

الفـصـل الأول

الفصل الثانى

الفصل الثالث

الفصل الرابع

تترابط المعانى البديلة فى النوع الرابع لتوضيح حالة من حالات الذهن المعقدة عند المؤلف . الأمثلة (ص ٢٩٥) على التوكيدات البديلة المحتملة عند كل من دون DONNE وهوبكنز . وامتداح ألكسندر بوب الأرامل النبيلات . والاتهام الموجه إلى قصيدة تينترن لوردزورث ، بأنها فشلت فى تحقيق هذا النوع من الغموض .

الفصل الخامس

يتمثل النوع الخامس فى الارتباك الحظيظ ، مثلما يحدث عندما يقوم المؤلف باكتشاف فكرته أثناء عملية الكتابة (أمثلة من شيلى Shelley) أو عندما لا تكون الفكرة قد اكتملت فجأة فى ذهنه (أمثلة من سوينبرن Swinburne) . والجدل الخاص باقتراب الشعراء الميتافيزيقيين المتأخرين من تقنية القرن التاسع عشر عن طريق هذا المسار ، وأمثلة مأخوذة من كل من مارفل وقون Vaughan .

الفصل السادس

فى النوع السادس من الغموض يكون المقيل متناقضاً أو غير ذى صلة ويضطر القارئ إلى اختراع التفسيرات . أمثلة مأخوذة عن كل من شكسبير ، وفيتزجيرالد ، وتينسيون ، وهربرت ، وبوب ، وييتس . مناقشة معيار هذا النوع وعلاقته بتقنية القرن التاسع عشر .

الفصل السابع

يتمثل النوع السابع من الغموض فى التناقض الكامل الذى يشكل حدا فاصلاً فى ذهن المؤلف . استلهام فرويد فى هذا الصدد . أمثلة (ص ٤٠٣ - ٤٢٩) عن الارتباكات الصغرى فى كل من النفى والتضاد . أمثلة على النوع السابع من الغمنوض عند كل من شكسبير ، وكيتس ، وكراشو ، وهوبكنز ، وهربرت .

الفصل الثامن

مناقشة الشروط العامة التى يصبح الغموض قيمًا فى ظلها ومناقشة طرق فهم الغموض . الجدل الذى مفاده أن الفهم النظرى للغموض أكثر لزومًا الآن عن ذى قبل . ليست كل الغموضات على صلة بالنقد ؛ أمثلة مأخوذة من جونسون . مناقشة الطريقة التى يتعين بها القيام بالتحليل اللفظى ومناقشة ذلك الذى نأمل فى تحقيقه من هذه الطريقة .

مقدمة الطبعة الثانية

صدرت الطبعة الأولى والوحيدة السابقة لهذه الطبعة الحالية منذ حوالى ستة عشر عاماً . وإلى أن نفدت هذه الطبعة ، مع مطلع الحرب العالمية الثانية ، حافظت على انتظام مبيعاتها برغم صغر المبيع منها ، وعند التحضير للطبعة الثانية ينبغى أخذ رغبات القراء بعين الاعتبار . فالكثير من القراء يواصلون الإعراب عن رغبتهم فى الحصول على مجموعة من الكتب عن هذا الموضوع لمكتبة مُجمَّعة من قوائم الكتب ؛ بعض آخر من القراء قد يضعون الكتاب ضمن قوائمهم باعتباره إنذاراً كئيباً ضد المضى قدماً بالتحليل الشفهى إلى أبعد مما وصل إليه . وبهذه الطريقة ، فإن القارئ الذى من هذا القبيل ، يريد الكتاب القديم ، ولا يريد كتاباً جديداً ، حتى إذا كان بوسعى تحسين الكتاب . من ناحية أخرى كان هناك أيضاً متسع من الوقت لتنظيم الكتاب القديم ، إضافة إلى أنى لا أريد أن أعيد طباعة أى شئ أرى أنه غير حقيقى .

واقتنعت أن أفضل خطة للعمل تتمثل فى إدخال الحواشى القديمة ضمن النص ، وأن أوضح فى هذه الطبعة أن جميع الحواشى الواردة فيها هى عبارة عن أفكار ثانوية لاحقة كتبتها مؤخراً . قد تتعارض الحواشى ، فى بعض الأحيان ، مع النص الذى يرد قبلها ؛ وقد تبدو هذه العملية محيرة ، ولكنى لا أود أن أقتطع الكثير . وقد خطرت للسير ماكس بيربوم Beerbohm فكرة جيدة وهو يراجع كتاباً من كتبه السابقة ؛ قال السير ماكس إنه حاول أن يتذكر مدى غضبه لو قدر لمتحذلق عجوز أن يُدْخل على هذا الكتاب شيئًا من التصحيح ، كما حاول أن يتذكر أيضاً مدى يقينه من خطأ مثل هذا المتحذلق. وبرغم ذلك ، فقد قطعت نتفًا قليلة من التحليل (دون أن أورد حاشية أوضح بها ذلك) والسبب فى هذا أن هذه النتف كانت تافهة وتشتت انتباه القارئ عن الموضوع الرئيسى فى المقطوعة ، كما حاولت أيضاً توضيح بعض من التحليلات ؛ كما حاولت الربط بين هذه التحليلات من حين لآخر ، يضاف إلى ذلك أن مصادر الاقتباسات كانت بحاجة إلى أن أوردها أيضًا ، كما تعين علىّ القيام بكثير من التصحيحات الصغيرة فى البروفة ؛ كما اختفت أيضاً بعض النكات التى أراها الآن على أنها مصدر تعب وإرهاق لى . وأنا لا أظن أنى قمعت تماماً كل نقاط التحليل التى قد تكون جديرة بالاختلاف حولها .

وقد اندهشت عندما وجدت أن الكتاب لا يحتاج من التغيير إلا النزر اليسير . فقد كان موقفى من كتابة الكتاب يتمثل فى أن رجلاً أميناً حوّل تجاهل "الذوق" tact إلى نقطة من نقاط الشرف . وبصرف النظر عن جرجرة معطفى حول المسائل الجدلية الصغيرة ، زعمت من البداية أن استعمالى لمصطلح "الغموض" يعنى كل ما يدور بخلدى ، كما أخبرت القارئ مراراً أن التمايزات بين الأشكال السبعة التى طلبت إليه أن يدرسها لن تحتاج إلى انتباه مفكر أعمق منه . أما فيما يتعلق بحقيقة النظرية التى تحتم علىَّ أن أوردها بطريقة تثير الضيق فأنا أذكر فى هذا الصدد ، أننى قلت للبرفسور آى . إيه . ريتشاردز I.A.Richards "أثناء الإشراف" (فقد كان مدرساً لى وقدم لى مساعدة وتشجيعاً كبيرين) إن جميع الأخطاء التى تقع على طول هذا الخط ينبغى جمعها ونشرها ، حتى يتسنى للمرء أن ينتظر ليتبين الأخطاء الحقيقية من غير الحقيقية فى مرحلة لاحقة . وبعد ستة عشر عاماً وجدت نفسى مستعداً لأقف مع كومة الأخطاء نفسها . ولقد حاولت توضيح النص الخاص بألغاز التعاريف التى تعمل لصالح طرف بعينه كما لفتُّ الانتباه إلى الألغاز الحقيقية .

ونظرية التحليل اللفظى verbal هى – بطبيعة الحال – النقطة الرئيسية فى الكتاب ، ومع ذلك كان هناك تياران متقاطعان فى ذهنى يقودانني بعيداً عن هذه النظرية . ففى ذلك الوقت كان كل من ت . س . إليوت ، من خلال نقده ، وروح العصر Zeitgeist بصورة عامة ، يناديان بإعادة النظر فى دعاوى شعراء القرن التاسع عشر حتى يتسنى وضع هذه الدعاوى ضمن منظور واحد مع المزايا الجديدة التى اكتشفت مؤخراً فى كل من دون ، ومارفيل ودريدن . وبدا لى أن المرء يمكن أن يتمتع بالمجموعتين وذلك عن طريق الاقتراب منهما بفرضيات مسبقة مختلفة ومتضاربة ، وإن معالجة من هذا القبيل تعد واحدة من المشكلات التى يتعين على الناقد تناولها . والإحساس الذى يراودنى الآن ليس معناه أن ما كتبته عن القرن التاسع عشر لم يكن خطأ بنفس القدر كما لو كنت قد تناولته بكثير من الجهد والتحضير . فلا داعى للقلق بشأن شيلى Shelley. ولكنى على يقين من أن بحثى عن لغز محير هو الذى جعلنى اكتشف شيئاً عن سوينبرن Swinburne، إضافة إلى أننى لم أعالج قصيدة كيتس Keats التى عنوانها : "أغنية للحزن" Ode to Melancholy باعتبارها شيئاً تاريخياً .

كان التيار المتقاطع الثانى يتمثل فى تأثير فرويد . فقد كان بعض نقاد الأدب فى ذلك الوقت جاهزين "للتضامن" Collaborate مع المحللين النفسيين القائمين بعملية الغزو آنئذ ، فى حين أن الأغلبية الأمينة من هؤلاء النقاد التى كانت على استعداد

للقتال فى الشوارع كانت فى ذلك الوقت قد تعلمت تقنية مراقبة النيران أو راحت تتدرب مع الحرس الداخلى . وأنا أعتقد أن هذه المشكلة ، قد سوت نفسها بدرجة كبيرة خلال السنين التى توسطت هذا وذاك ، وبوسعى أن أزعم أن مثالى الأخير الذى أوردته عن النوع الأخير من الغموض لم يكن معنياً بالتفكك العصابى وإنما كان معنياً بقضية لاهوتية شعبية تماماً . ومع ذلك أود أن أعرب عن أسفى الذى مفاده أن الاهتمام الراهن بفرويد هو الذى شتتنى وجعلنى لا أورد تمثيلاً مناسبًا فى الفصل السابع لشعر الصراع الذهنى المباشر ، ربما ليس لأفضل أنواع هذا الشعر ، إنما أوردت تمثيلاً لشعر يعد عصرنا غنيًا به تماماً . فلم أكن قد قرأت هارت كرين Hart Crane بعد عندما نشر هذا الكتاب ، وقد كانت لدى الفرصة لفعل ذلك . وقد أبدى السيد ت . س . إليوت ، ملاحظة فى وقت لاحق (عندما كان يتحدث كناشر) ملاحظة مفادها أن الشعر يعد لعبة مغفل ، وهذه حقيقة مهمة عن الشعراء المحدثين . وعندما أنسحب تينيسون Tennyson إلى مكتبته بعد تناول إفطاره لكى يواصل كتابته لقصيدته المسماة "قصائد تصويرية" Idylls ، فقد حتم عليه ذلك أن يخَيِّمَ على المنزل كله صمت كامل والسبب فى ذلك أن كل منزل من منازل الطبقة الوسطى يُنتظَرُ أن يشترى مطبوعته التالية . وأنا أرى أن قدراً قليلاً من الشعر الجيد إلى حد ما قد نشر خلال السنوات الأخيرة ، والسبب فى ذلك أن الشعر لم يعد بعد مهنة تشعر المقدرة خلالها بالسلامة والطمأنينة ، إن الجهد المبذول فى كتابة مقطوعة جديدة من الشعر يجرى استنزافه فى كل حالة من الحالات على اعتبار أنه شئ علاجى clinical ؛ وأن هذا الشىء إنما كان يفعل من أجل إنقاذ حكمة sanity الإنسان نفسه . والشعر الجيد للغاية كُتب فى ظل هذه الظروف خلال القرون السابقة علاوة على القرن الذى نعيش فيه ، ولكن بفارق واحد هو جعل صراع الفرد خارجيًا . ولم يكن من الحكمة القيام بعمل من هذا القبيل ما لم يكن الإنسان نفسه بحاجة إلى ذلك . وعلى كل حال ، فأنا إذا ما حاولت إعادة كتابة الفصل السابع لأضيف إليه الشعر المعاصر فذلك يعنى أننى ربما أكون أكتب كتابًا آخر .

وأنا أريد أن أثير هنا بعض النقاط النظرية التى أثيرت من خلال النقد الذى وجه للكتاب ؛ ويؤسفنى إن كنت أفتقر أو فشلت فى الاحتفاظ بشكل من أشكال الهجوم القوى الذى كان يتعين علىَّ أن أرد عليه ولقد خطر ببالى بعض من الشكاوى الصغيرة التى حاولت تناولها من خلال تصحيحات النص أو من خلال الهوامش . وقد وردت الجدليات الأساسية فى اعتقادى ، الموجهة لنظريتى ، وبطريقة واضحة وموجزة ، من

السيد / جيمس سميث ، فى مراجعة للكتاب نشرها فى مجلة "كريتيريون" Criterion فى شهر يوليو من العام ١٩٣١ الميلادى ، ومن هنا يصبح من المناسب التركيز على هذا المقال ، برغم تركيز نقاد آخرين كثيرين على نقاط مماثلة لما أورده السيد/ جيمس سميث . وأنا أرى أننى رددت على هذه الاعتراضات فى النص ، ومع ذلك فمن الواضح أننى لم أرد على هذه الاعتراضات رداً واضحًا أو شديداً ، وإن كان لدى جديد أقوله فإننى يتحتم علىّ أن أقوله هنا.

لقد اعترض جيمس سميث على استعمالاتى لمصطلح "الغموض" التى لجأت إليها عندما أعدت كتابة الكتاب ؛ ولكنى يتعين علىّ هنا أيضًا أن أرد على هذا الحكم : "ليس من عادتنا أن نتهم التورية ، أو أفضل أنوا ع الخيال conceit ، بالغموض لأنها تحاول أن تقول شيئين فى آن واحد ؛ ولو فعلنا ذلك فإن جوهر مثل هذه التورية يمكن أن يكون الدقة بدلا من الغموض". وفى رأيى أننا نصف التورية بالغموض عندما ندرك أن هناك حيرة بشأن ما يعنيه المؤلف ، من منظور أن الآراء البديلة قد يمكن تبينها ؟ بدون قراءة خاطئة تمامًا . والتورية إذا ما كانت واضحة تمامًا لا يمكن أن نصفها بأنها غامضة كما تعودنا ، والسبب فى ذلك أن مثل هذه التورية ليس فيها مجال للحيرة . ولكن إذا ما وضعنا فى الحسبان أن أى شكل من أشكال التهكم يتعين أن يخدع قطاعًا من قرائه فإن ذلك يجيز لنا – فى اعتقادى – أن نصف مثل هذا الشكل بالغموض ، حتى من جانب النقاد الذين لم يشكوا قط فى معناه . ومما لا شك فيه أننا نستطيع القول إن أشد أشكال التهكم وضوحاً يعد نوعًا من أنوا ع التلاعب بالخديعة ، ومع هذا ، فإن ذلك قد يعنى ضمنًا أن الأضحوكة الهزلية وحدها هى التى يمكن خداعها ، وهذا بدوره يشكل نوعًا آخر من التهكم . وهنا لا بد أن نسلم بأن الكاردينال نيومان يرى أن جيبون Gibbon قُصد له أن يكون تهكميًا . ومع ذلك فإن غالبية القراء يرون تهكمات جيبون على أنها غير غامضة برغم أنها تنطوى على "معنى مزدوج" ، والسبب فى ذلك أن هؤلاء القراء يحسون أن أحداً لا يمكن أن تخدعه مثل هذه التهكمات . ومن هنا يصبح المعيار المعتاد لاستعمال كلمة الغموض يتمثل فى احتمال أن يحس إنسان بالحيرة ، إن لم نكن نحن أنفسنا . وفيما يتعلق بى فقد حرت مراراً وأنا أدرس الأمثلة التى أخذتها ، برغم أن حيرتى لم تكن من ذلك القبيل الذى أشرت إليه هنا . لقد كنت متأكدًا أن المثال كان جميلاً ، وأننى تفاعلت معه ، بشكل عام ، تفاعلاً صحيحاً . ومع ذلك ، فأنا لم أعرف قط ذلك الذى حدث أثناء هذا "التفاعل" ؛ وأنا لم أعرف بعد الأسباب التى جعلت هذا المثال كما بدا أننى كنت فى بعض الأحيان قادراً إلى حد ما

على تفسير مشاعرى لنفسى وذلك عن طريق مداعبتى لمعانى النص وأنا أستخرجها . ومع ذلك ، فإن هذه المعانى بلغت أثناء مداعبتها لاستخراجها (على شكل مثال رئيسى) من التعقيد حداً جعل من الصعب علىّ تذكر هذه الأمثلة مع بعضها بنظرة خاطفة من نظرات العين ؛ إذ يتعين علىّ تتبع كل مثال من هذه الأمثلة على حدة ، باعتبار هذه الأمثلة ردود أفعال بديلة ممكنة للمقطوعة ؛ والواقع أنه ليس هناك من شك فى أن بعض القراء إنما يحصلون على مجرد جزء من القصد العام . وبهذه الطريقة ، فإن المقطوعة التى من هذا القبيل يتعين التعامل معها كما لو كانت غامضة ، وحتى وإن قيل إن هذه المقطوعة تكون غامضة وحسب عند القارئ الجيد (وذلك بالمعنى المعتاد لمصطلح الغموض) ، وذلك أثناء قيام مثل هذا القارئ بتصفح تدريب نقدى لا لزوم له . بعض النقاد لا يودون الاعتراف بهذه العملية ؛ لأنهم يربطونها بعلم نفس الأعماق Depth Psychology الذى ينظرون إليه بشئ من الخوف والقلق . ولكن الواقع أن الخبرة المعتادة هى التى تتناولها عقولنا على هذا النحو ؛ بمعنى أننا نستطيع فى معظم الأحيان أن نتبين طريقنا خلال موقف من المواقف ، كما كان فعلاً ، عندما يكون من الصعب علينا فصل كل عناصر الحكم عن مثل هذا الموقف . فمعظم الأطفال يستطيعون لعب المسّاكة ، غير أن قلة منهم هى التى تجيد ديناميكيات هذه اللعبة . وثمة مثال جيد على ذلك يتمثل فى الجناس التصحيفى الذى يقوم به بعض الناس مرة واحدة ، مستشعرين بذلك أن الأحرف كلها مناسبة ؛ والسبب فى ذلك لا يكمن فى صعوبة عمليه التحليل من الناحية الفكرية ، وإنما لأن هذه العملية مرهقة ومتعبة جداً . ومن الواضح أن عملية رؤية الشيء ككل عملية مهمة ومعتادة فى اللغة بشكل خاص ؛ إذ إن معظم الناس يتكلمون الكلام ، وقد كانوا يتكلمون بالنحو قبل وجود النحاة .

هذا لا يعنى أن المسألة التى نحن بصددها هنا عملية من العمليات العنصرية غير البحثية ، كما لا يعنى أيضاً أن ما يجب تفسيره إنما يحدث دوماً على شكل طرفة عين سريعة . والواقع أن ما يحدث عندما نحس أن شيئاً مكتوباً يقدم ثروات مخبأة هو أن كل عبارة تضيئ عقب التى تسبقها وتتبدى على أنها هى قلب هذا الشيء ؛ إن أجزاء هذا الشيء المكتوب تشتعل الواحد بعد الآخر ، كيما تستطيع أن تتجول هنا وهناك ومعك هذا الشيء أياماً عدة . ومسألة التجوال خلال الخبرة التى هى قيد البحث هنا ، تكون أبطأ ، وليس أسرع من قراءة تحليل عن هذا الشيء ، إذ إن عملية القراءة هذه تعد أقل إيحاء ؛ كما أن الحقيقة التى مفادها أننا نستطيع فى بعض الأحيان الإمساك بسرعة بمعنى معقد بصورة كلية لا تثبت وجود شكل فكرى مختلف اختلافاً جذرياً (تعدياً من الأعماق الدنيا) يتعين علينا أن نخاف منه ونخشاه .

المقصود من ذلك هو تقديم صورة عامة عن وجهة النظر التى تجعل من "الغموض" كلمة رئيسية ضرورية ؛ وأنا لا أنكر أن من الأفضل استعمال المصطلح بأكبر قدر ممكن من الوضوح ، كما أن هناك استعمالاً آخر لمصطلح مستقل هو "المعنى المزدوج" على سبيل المثال ، وذلك عندما نحس أن تأثير التورية ليس غامضًا ، ولكن قد يعترض قائل إننا إلى أن ننتهى من تحليلنا للغموضات نكون غير واثقين إن كان التأثير الكلى غامضًا أم لا ؛ وإن هذا بدوره يضطرنا بشكل أو بآخر إلى توسيع معنى المصطلح . وعلى أية حال فقد أردت أن أحدد مخططاً عامًا من هذا القبيل قبل أن أورد اقتباسًا طويلاً أخذته عن مراجعة قام بها السيد / جيمس سميث ، تبدو اعتراضاته فيها جوهرية بشكل أكبر . قال السيد / جيمس : مع مضى الكتاب قدمًا ، تزايدت نسبة الأمثلة المأخوذة من المسرحيات .

تأثير الدراما على النطاق الشعرى يكاد يكون تأثيرًا تعيسًا ، فمهمة طالب الدراما الأولى من منظور اهتمامه بالغموض ، تكاد تكون مهمة تاريخية ؛ لأن مثل هذا الطالب يسجل ما مفاده أن المواقف خائنة ، وأن الرجال منافقون عن وعى وعن غير وعى ، إلى هذا الحد أو ذاك. أما طالب الشعر فإن مهمته الأولى ، من الناحية الأخرى ، تتمثل فى إصدار حكم قيمى. إذ ليس همه الرئيسى ، أو حتى همه المباشر – هو تفسير كلمة من الكلمات ، أو إعراب جملة من الجمل ، إعرابات متعددة . إن جعل طالب الشعر إعراب الجملة أو تفسير كلمة من الكلمات همه الأول ، قد يترتب عليه خطر نسيان الأحكام القيمية أثناء تعديد طرق الإعراب التى تكون من هذا القبيل . يضاف إلى ذلك أن هذه الأحكام القيمية إذ لم يجر إيرادها من بداية التحليل فإنها ، بحكم طبيعتها – لا تظهر فى النهاية . إن كثيراً من تحليلات السيد / إمبسون لا تبدو وكأن لها نهاية نقدية مناسبة ؛ إن هذه التحليلات مهمة من منظور أنها مجرد توضيحات لتحليلات الشاعر ، أو توضيحات لعقل إمبسون العبقرى . زد على ذلك أن بعضًا من تحليلات إمبسون لا تتعامل مع الكلمات والجمل ، إنما مع الصراعات التى من المفروض أن تكون قد استعرت داخل المؤلف عندما كان يكتب . عند هذا الحد ، يبدو لى إمبسون وكأنه قد خلف الشعر وراءه تمامًا .

كتاب إمبسون يحتوى على عدد من اللاعلاقيات ، وكما تستقى هذه اللاعلاقيات بمقياس من إبهام إمبسون بالنسبة لطبيعة الغموض ومجاله ، فإنها من المحتمل جداً أن تزيد من إبهامه هو نفسه بالنسبة للغموض وطبيعته ومجاله . ولما كان إمبسون يجد ذلك الغموض فى كل أنواع الدراما ، وفى تجربتنا الاجتماعية ، وفى نسيج عقولنا ،

فقد حدا به ذلك إلى التسليم بأن الغموض يمكن اكتشافه فى الشعر العظيم . وأنا أشك إن كان القارئ الذى يذكر قصائد سافو Sappho ، أو قصائد دانتى أو قصائد لوسى التى كتبها وردزورث ، على استعداد للاقتناع بذلك ؛ وإن قُدِّر لمثل هذا القارئ أن يقتنع بذلك فإن ذلك لن يحدث قبل أن يجعل السيد / إمبسون موقفه أكثر وضوحاً . ترى هل الغموض المشار إليه هنا هو غموض الحياة ؟ هل هو مجموعة من القوى المتباينة ، مربوطة إلى بعضها بفعل تعايشها مع بعضها فقط ؟ أم أن هذا الغموض هو غموض وسيلة أدبية - غموض الوهم أو الخداع أو التورية فى شكل من أشكالها الواعية لا أكثر ولا أقل ؟ إن كان الغموض من النوع الأول، فإن أطروحة السيد / إمبسون تصبح كلها خاطئة ؛ والسبب فى ذلك أن القصيدة ليست مجرد شظية من الحياة ؛ القصيدة شظية اقتطعها من الحياة ذهنٌ وتأملها وحكم عليها . القصيدة مفهوم شئ noumenon وليست ظاهرة phenomenon . أما إن كان الغموض من النوع الثانى ، فإن أقل ما يمكن أن نقوله "هو أن أطروحة إمبسون مبالغ فيها" .

وقد كان من رأيى إعادة طباعة ما قاله جيمس سميث مع الكتاب حتى وإن كان لا يتناول فيه سوى ما يحسه كثير من القراء . هناك بعض آخر ممن راجعوا الكتاب أثاروا نقطة توضيحية أخرى تسير فى نفس خط المعارضة الذى سار عليه جيمس سميث ، ومؤدى هذه النقطة التوضيحية هو : أننا يجب أن نعرف ونحن نتعلم لغة أجنبية طريقة استقطاع (استبعاد) المعانى البديلة التى تكون ممكنة من الناحية المنطقية ؛ إننا معرضون دوماً لاستجماع مثل هذه المعانى البديلة إلى أن "نمسك بروح اللغة" إذ عندئذ فقط نعرف أن مثل هذه المعانى غير مقصودة . وبطبيعة الحال ، أنا لا يمكن أن أنكر أن أطروحتى يمكن أن تؤدى إلى قدر مدهش من اللامعنى ؛ والواقع أننى ، عندما كنت مدرساً للأدب الإنجليزى فى بلد أجنبية كنت أحاول دوماً تحذير طلبتى من الكتاب . إن الواقع أننا ينبغى أن نكون على قدر كبير من المهارة ونحن نستقطع المفاهيم التى لا تكون مطلوبة ونحن نقرأ القصائد ، وبرهان نجاحنا يتمثل فى اندهاشنا بحق عندما نجد الباروديا تستبعد مثل هذه المضامين . ومع ذلك ، فقد اعترفت فى الكتاب أننا لسنا بحاجة فقط إلى الغموضات اللاعلاقية ، كما يحق لى أن أزعم أننى أصبت شيئًا من النجاح فى استبعاد مثل هذه الغموضات . يضاف إلى ذلك أن مسألة مدى فرض المعانى الإضافية غير المقصودة أو حتى غير المطلوبة نفسها الأمر الذى يترتب عليه إبعاد عقولنا عن مسارها برغم الجهود التى تبذلها للحيلولة دون ذلك ، إنما تعد مسألة منطقية واضحة ؛ علاوة على أن بعض الإجابات عن هذه

المسألة قد تكون مهمة . ومع ذلك لم تكن هذه المسألة واحدة من المسائل التى انصب عليها اهتمامى فى هذا الكتاب .

وبنفس الطريقة فإن السيد / جيمس سميث كان على صواب عندما قال : "إننى استبعدت حكم القيمة فى أحيان كثيرة" . لقد أوردت أمثلة كثيرة لمجرد توضيح أن تقنيات بعينها كانت تستعمل على نطاق واسع . بل إننى حتى فى الأمثلة الأكثر اكتمالاً ، التى آمل أن أكون أوضحت بها إحساسى عن القصيدة ككل ، لم أحاول أن "أثبت صحة رأيى" فى قيمة مثل هذه القصيدة . والسبب فى ذلك أن الحكم لا يأتى – فى واقع الأمر – إلا قبل أو بعد العملية التى كنت أحاول دراستها . فنحن نعتقد أن القصيدة تستحق العناء قبل أن نغوص فيها بعناية وحرص ، كما أننا نقف على قيمة "النقد" بحق ؛ غير أن تغيير الاسم بهذه الصورة لن يثبت وجود أية مغالطة أساسية فى محاولة دراسة هذه العملية . ومما لا شك فيه أن مثل هذه الدراسة يمكن أن تتم بطريقه سيئة لو كانت هذه العملية تخفى وراءها أحكاماً خاطئة ، ولكن هذا شئ آخر .

من ثم فإن تمييز السيد / جيمس سميث بين الموقف الدرامى وحكم الشاعر ، يصبح اعتراضًا أساسيًا . وهذا الاعتراض يبدو لى كما لو كان واحداً من تلكم التبسيطات الضرورية ، التى لا يمكن للحياة أن تمضى قدمًا بدونها ، ولكنها دائمة الانهيار . فالشعر الجيد يكتبه أصحابه بناء على خلفية من خلفيات الصراع ، برغم أن هذه الخلفية الصراعية قد يشتد أوارها فى فترة ما عن الفترات الأخرى . ويتعين على الشاعر – بطبيعة الحال – أن يحكم على ما كتبه ويصححه ، كما يتعين على قراء هذا الشاعر ونقاده أن يتناولوا هذا الشعر أيضًا بطريقتهم الخاصة . وأنا أرى أن السيد / جيمس عندما اعترض على تناولى "للصراعات التى من المفروض أن تكون قد استعرت داخل المؤلف" إنما كان يبالغ فى إطلاق يده فى العمل إطلاقًا خطيراً؛ إذ راح بذلك يوجه ضرباته إلى جذور النقد وليس إلىّ . والنقاد إذا لم يتعين عليهم أن يبرزوا شيئاً من التظاهر بفهم مشاعر المؤلف الذى يتناولون أعماله فإنهم يتحتم عليهم أن يدينوا أنفسهم بالاحتقار . يضاف إلى ذلك ، أن حكم المؤلف قد يكون خاطئًا . وقد أبدى السيد / روبرت جريفز Robert Graves (الذى ينبغى أن أقول بطريقة عابرة – وعلى حد معرفتى إنه مخترع منهج التحليل الذى أطبقه أنا هنا) أبدى ملاحظة مفادها أن القصيدة يمكن أن تنجو مما أسماه النقاد مؤخراً "أفضل قصائد العصر" ، وإن مسألة نشر هذه القصيدة فى ذلك العصر لم تثر حولها ثائرة ، كما أن مؤلف مثل هذه القصيدة يكون قد افترض لنفسه أنه أعدم مخطوطتها . وعلى حد علمى فقد استبعد

المؤلف واحدة من أشهر قصائد وليام بليك Blake القصيرة من نوتة الملاحظات التى تعد المصدر الوحيد لهذه القصيدة . وليس لمثل هذا العمل أى تأثير على أية نظرية من نظريات "الصراع" ؛ وإنما يمثل ذلك مجرد جزء من مشكلة إن كانت القصيدة مفهوم شئ noumenon أو ظاهره phenomenon . وقد درج النقاد على القول بأن القصيدة قد تكون شيئًا مستوحى يعنى أكثر مما عرفه الشاعر . هذا الموضوع يهمنى ، وأتمنى أن تسمحوا لى بالاستطراد لتوضيحه من ناحية فن الرسم . إذ بينما كنت أكتب هذا الكتاب كان هناك معرض ضخم شبه حكومى مقام للرسام كونستابل Constable فى لندن ، ومع أن هذا المعرض كان يحتوى على العديد من الأشياء إلا أنه يركز فقط على صورتين زيتيتين توصفان بأنهما "دراسات" . وقد رسم كونستابل هاتين اللوحتين باعتبارهما المرحلة الثانية من ثلاث مراحل مرت بها الصورة الأكاديمية التى رسمها الفنان ، كما أن أية مرحلة من هذه المراحل لا يمكن أن تكون قد عرضت هاتين اللوحتين . ولا أعرف كيف بقيت هاتان اللوحتان إلى الآن . إن بعض النقاد يزعمون أن هاتين اللوحتين (وهذا من وجهة نظرى خطأ تماماً) تمثلان جذور تطور فن الرسم فى القرن التاسع عشر ، وهاتان اللوحتان تبدوان لكثير من الناس حالياً على أنهما أفضل بكثير من أعمال كونستابل الكاملة ، بما فى ذلك اللوحتان اللتان تعد هاتان "الدراستان" أساسًا لهما . وفى كل الأحوال ، فإن أحداً لا يدعى ، بطبيعة الحال ، أن هاتين اللوحتين كانتا مجرد تثبيت uprush للبدائى ، أو إن كونستابل Constable "لم يحكم عليهما" بشكل أو بآخر . فعندما كانت تخطر ببال كونستابل فكرة فإنه كان يقوم فى التو بعمل تخطيط أولى لها ، ثم يتبع فى الأستديو بعد ذلك ميوله ونزعاته (وغالباً ما يكون ذلك على نحو سريع جدًا) ، ثم يستقر بعد ذلك على لوحة زيتية أخرى ليصنع من التيمة نفسها صورة مقبولة. يقول كونستابل فى إحدى رسائله : "صورتى تسير على ما يرام ، لقد تخلصت من الجزء الأكبر وهو التبقيع وأبقيت على الجزء الأكبر من قوتى freshness". وبوسعنا الدفاع عن حكم كونستابل بأن نقول : إنه خان فنه ليكسب عيشه ، غير أن ذلك يعد ظلماً له بشكل غير معقول ؛ ولو فعل كونستابل ذلك لكان قد استنكره واستاء منه ، كما يبدو أن كونستابل لم تكن لديه القناعة الكافية بأن النسخة المبقعة هى أفضل النسخ . وبطبيعة الحال ، قد تكون الطريقة الحالية لتفضيل هاتين اللوحتين طريقة خاطئة أيضًا ؛ والذى أحاول إثباته هنا هو أن هذا "الحكم" النهائى ينبغى تأجيله إلى أجل غير مسمى . وهل يستطيع السيد / جيمس سميث أن يقطع بأن "الدراسة" التى يعجب الناس بها حاليًا أكثر من المنتج

النهائي ، إن كان مفهوماً أو ظاهراً ؟ وأنا لا أرى أى مَخْرجٍ من الكارثة التى يمكن أن تعلق أهمية كبيرة ، نظير قرار عملى ، على الحقائق العميقة التى كان يعبر عنها .

وقد شعرت أن أقوى نقاط النقد الذى وجهه إلىّ السيد/ جيمس سميث تتمثل فى الاتهام الذى مفاده ، أننى بسبب غموض الغموض علىّ ، افترضت وجوده فى كل جزء من أجزاء الشعر العظيم ، فى حين أن هذه الفرضية يمكن أن تكون فرضية غير حقيقية وزائفة بالنسبة لكل من سافو Sappho ودانتى وقصيدة وردزورث التى كتبها عن لوسى Lucy . والغريب بحق ، أن مراجعًا من بين المراجعين الآخرين فى ذلك الوقت ، كان قد اختار مقطوعة من دانتى وأخرى من وردزورث عن لوسى ليثبت بهما شيئًا مختلفًا تمامًا . لقد أوردوا الأبيات التى أوردوها ليثبتوا بها الغموض الحقيقى فى الشعر العظيم ، ذلك الشيء الذى قالوا عنه : إنه يكمن وراء الغموضات السطحية والمشتعلة بالأسباب التى يصعب تصديقها ، التى قمت أنا بدراستها، وأعطيتها القيم التى علقتها عليها . وهذه الآراء ليست مختلفة فى الحقيقة ، برغم أنى أشعر بارتياح أكثر إزاء الصنف الثانى من هذه الآراء . ولكن من الواضح أننى يتعين علىّ أن أجيب على السؤال التالى : ما هو الزعم الذى أزعمه هنا عن نوع الغموض الذى أقوم أنا بدراسته هنا ، وهل من المفترض أن يكون الشعر العظيم كله غامضًا ؟ أعتقد أن الشعر العظيم كله غامض ؛ كما أنى على استعداد أيضاً للتسليم بأن الطرق التى ابتكرتها فى هذا الكتاب يمكن أن تكون غير ذات صلة بإثبات ذلك والتدليل عليه . وعلى حد فهمى ، فإن الشعر العظيم يحتوى دومًا على إحساس بالتصميم الذى ينطلق من حالة قُدِّمت بصورة محددة ؛ إن الشعر العظيم يحتوى دومًا على احتكام إلى خلفية من الخبرة الإنسانية التى تكون موجودة على حد سواء فى الوقت الذى لا يجرى فيه تسميتها أو تعيينها أو حتى مناشدتها . ولا يتعين علىّ هنا أن أنكر أن الأزميل الأضيق يصل إلى أبعاد أعمق فى القلب . إن ما يمكن لى أن أزعمه هو أن متلقى الشعر عندما يتحرك تحركًا جادًا بفعل بيت من أبيات الشعر البسيطة بساطة شكلية ، فإن ما يتحرك داخل مثل هذا المتلقى هو آثار جزء عظيم من خبرته الماضية ومن بنية أحكامه الماضية . أما فيما يتعلق بدراسة الإحساس الذى نكون عليه عندما نستمتع بالشعر استمتاعًا حقيقيًا ، فأنا أعتقد أن الأمر مفاجئ ، بل وغير مناسب بالمرة ، إن قدر لأشد أنواع النقد تحريًا وبحثًا الذى يتناول هذه الأبيات ، أن يعثر على أى شئ فى مضامينها يكون سببًا لهذا الاهتياج الذى يمتد هنا وهناك وسبباً أيضاً لهذا الهدوء الواسع .

ملاحظة على الطبعة الثالثة :

المثالان الأول والأخير هما المثالان اللذان تعين على الدفاع عنهما مؤخراً .

والمثال الأول (سونيتة شكسبير رقم ٣٧ ص ٢) قصدت به أصلاً توضيح العملية المألوفة لإدخال شئ قليل من الخلفية التاريخية ؛ إذ كان بوسع القارئ أيام شكسبير أن يتعرف بسهولة الجوقات المحطمة بالفعل . وأنا أدرك الآن أن نحوى Grammar كان يثير القلق والضيق ، جزء من جرجرة المعطف التى حاولت إسكاتها فى الطبعة الثانية . والقول بأن "هذه الأسباب ، وأسباباً أخرى كثيرة ... ينبغى أن تتضافر لتعطى بيت الشعر جماله" يعد تحدياً شرساً للقارئ (حتى وإن سلمنا أن "جمال البيت" يمكن أن يعنى "جماله المناسب الكامل")، وخارجاً عن الموضوع ؛ والسبب فى ذلك أن النوع الأول من الغموض المقصود منه هو التعامل مع الأشياء التى يصعب أن نحتاج إلى ملاحظتها . ومن الواضح أن البيت يظل جيداً إذا ما وجدنا البيت جميلاً على الإطلاق ، يكون أكثر مما يمكن لنا تعرفه بسهولة ، وإن ذلك الذى يدور فى أذهاننا شأنه شأن معظم الشعر العظيم الآخر إنما يزداد ارتفاعاً وسمواً إذا ما عدنا للتفكير فى خلفيته التاريخية . الواقع أن هناك لغزاً حقيقياً فى الطريقة التى يتمكن العقل بها من نقل الخلفية الصحيحة لتصبح جاهزة كما لو كانت ذائبة (وهى غالبًا ما تكون حاجة عملية عاجلة وليست حاجة أدبية عملية) ، ولكننا يجب أن نقول هنا فقط إن هذه الحاجة كلما كانت ذائبة كان ذلك أفضل .

وفى المثال الأخير ، الذى أوردته عن قصيدة هربرت التى عنوانها التضحية (ص ٢٢٦ ـ ٢٣٣) ، أعترف بأن مسألة وصف هذه القصيدة التقليدية بأنها "فريدة" تعد مسألة سخيفة ، كما أن مسألة الغوص فى علم نفس الأعماق تشتت الذهن ؛ ومع ذلك فإن هذه النقاط لا توضح سوى الصعوبات المعتادة الخاصة بوضع المستويات فى البؤرة الصحيحة . وأى معترض لا يمكن أن ينكر بحق أن أسلوب هربرت مختلف عن أسلوبه فى نماذج العصور الوسيطة وبخاصة ، فيما يتعلق بتعمده السمو بتناقضاته الظاهرية والارتفاع بها . وكنت أعنى بذلك ، وما زلت أنادى بذلك ، أن هربرت استشعر التناقض الظاهرى لإله الحب المنتقم على أنه توتر شديد للغاية ، مثلما استشعره بشكل متزايد عندما بدأ الكتابة . ولعل هذا هو السبب الذى جعل هربرت يرتفع بالتناقضات الظاهرية ويسمو بها وهو يعالج تيمة تقليدية، إلى أن يضطر القارئ إلى التعجب إن كانت هذه التناقضات ستفلح فى التوازن ؛ يضاف إلى ذلك أننى لا أستطيع أن أهرب من الإحساس الذى مفاده أن البيتين "سرق الإنسان الثمرة ، ولكنى ينبغى أن أتسلق الشجرة ، شجرة الحياة ، برغم كل الأشجار فهى واحدة فقط"

الأصل الإنجليزى :

"Man stole the Fruit, but I must climb the Tree,

The Tree of Life, for all but only one"

يحملان خاصية هربرت الجذابة المعتادة ، ويقدمان المسيح وهو فى كرب ، بعواطف جياشة ، على أنه صبى مغامر .

(١)

الغموض يعنى ، فى الكلام المعتاد ، شيئًا ملفوظًا pronounced تمامًا، وعادة ما يكون مثل هذا الشيء بارعًا وذكيًا witty وخادعًا . وأنا أنوى هنا استعمال كلمة الغموض لتغطى معنى واسعًا ، وأظن أن أى فارق لفظى دقيق ، مهما كان طفيفًا ، يعد متصلاً بموضوعى ، ويفسح المجال لردود أفعال بديلة للمقطوعة اللغوية الواحدة (١) . قد تكون كلمة الغموض ، كما هو الحال فى الفصل الأول من الكتاب ، واسعة المدلول على نحو يستثير الضحك ، إلا أن هذه الكلمة تظل قادرة على الوصف نظرًا لأنها توحى بالأسلوب التحليلى للمعالجة ، وهذا هو ما يهمنى ويعنينى .

وبوسعنا أن نقول : من قبيل التوسع فى المعنى توسعًا فضفاضًا ، إن أية عبارة من العبارات النثرية يمكن أن تكون غامضة، نظرًا لأن مثل هذه العبارة تعد ، فى المقام الأول ، قابلة للتحليل . وتأسيسًا على ذلك ، فإن العبارة الإنجليزية The brown cat sat on the red mat والتى معناها بلغة القوم : "القطة بنيةُ اللون جلست على الحصير الأحمر" ، يمكن أن نقسمها إلى السلسلة التالية من العبارات : "هذه العبارة تدور عن قطة This is a statement about a cat . القطة التى تدور حولها العبارة بنيةُ اللون" إلخ كل العبارات التى من هذا القبيل . وكل عبارة من هذه العبارات البسيطة يمكن ترجمتها translated إلى عبارة معقدة تستخدم مصطلحات أخرى ؛ ويصبح المرء هنا وجهًا لوجه مع تفسير "ماهية" القطة ؛ كما أن كل تعقيد من هذه التعقيدات يمكن تحليله من جديد إلى سلسلة أبسط منه ؛ وترتيبًا على ذلك ، فإن كلا من الأشياء التى تدخل فى تكوين من التكوينات بوصفها كلمة سوف تظل فى علاقة فراغية spatial نسبة إلى كلمة " الحصير" mat . يضاف إلى ذلك أن "التفسير" ، عن طريق اختيار المصطلحات ، يمكن أن يتجه صوب أية ناحية يريدها له المفسر ؛ ومن هنا فإن ترجمة translate وتحليل فكرة "الجلوس" sat يمكن أن ينطوى على مقرر من مقررات التشريح ؛ كما أن ترجمة وتحليل فكرة "الفوقية" on قد ينطوى على نظرية للجاذبية .

ومع ذلك ، فإن المقرر الذى من هذا القبيل ، يمكن ألا تكون له علاقة بموضوع هذا المقال ، ولا بالمضمون الذى تنطوى عليه العبارة ، ولا بالشخص الذى قد توجه إليه العبارة ، ولا بالغرض الذى من أجله توجه العبارة إلى مثل هذا الشخص ؛ كما أن المرء لن يتمكن من اكتشاف أى شىء أساسى من جراء تحليل العبارة بهذه الطريقة ؛ إن كل ما نفعله سوف يتمثل فقط فى تكوين جملة جديدة ، تقول الحقيقة نفسها ، ولكنها جملة مصممة لغرض آخر ، وسياق آخر وشخص آخر أيضاً . ومن الواضح أن الناقد الأدبى مَعْنِيّ أكثر بمضامين هذا النوع الأخير ، ويتحتم على الناقد أن ينظر إلى تلك المضامين باعتبارها جزءًا أساسيًا من المعنى . والواقع أن هناك فرقاً (يمكن أن يقال ذلك عن الفكر والشعور) بين الحقيقة المصاغة stated فى العبارة والظرف المحيط بالعبارة ، ومع ذلك يصعب ، فى معظم الأحيان ، معرفة أى منهما دون معرفة الآخر ، كما أن فهم الجملة ينطوى على الاثنين دون التمييز بينهما . وتأسيسًا على ذلك فأنا يتعين علىَّ أن آخذ ، على قدم المساواة ، هاتين الحقيقتين الخاصتين بهذه الجملة (العبارة)، بمعنى أن هذه الجملة تدور عن قطة وأن هذه الجملة تناسب طفلاً من الأطفال . كما يتعين علىَّ هنا أن أعزل معنيين "من معانى هذه الجملة" حتى يتسنى لى أن أنشىء شكلاً من أشكال الغموض يكون جديراً بالملاحظة ؛ إن هذه الجملة (العبارة) تحتوى على ارتباطات ؛ قد تتسبب فى إحداث شىء من الصراع فى الطفل الذى قد يستمع إليها ، بمعنى أن مثل هذه الجملة ربما تكون صادرة عن قصة من قصص الجن ، وربما تكون صادرة عن قراءة كتاب "القراءة بلا دموع" -Read ing without tears.

ونحن عندما نحلل عبارة تصنعها جملة (بعد أن نكون قد ركزنا بلا أدنى شك على العبارة عن طريق فهم مضامين الجملة) ، نكون قد بدأنا التعامل مع نوع من الغموض مرده إلى الاستعارات ، التى يوضحها السيد / هربرت ريد فى كتابه المعنوَن "أسلوب النثر الإنجليزي" English prose style ؛ والسبب فى ذلك أن الاستعارة ، التى تعد بعيدة المنال لا أكثر ولا أقل ، ومعقدة أيضًا لا أكثر ولا أقل ، والتى نأخذها قاعدة مسلماً بها أيضًا لا أكثر ولا أقل (حتى يتسنى لمثل هذه الاستعارة أن تكون لاشعورية) ، هذه الاستعارة هى الطريقة المعتادة فى تطور أية لغة من

اللغات . فـ "الكلمات التى تُستعمل نعوتًا أو أوصافًا epithets هى الكلمات التى تُستعمل فى تحليل أية عبارة من العبارات المباشرة " ، فى حين نجد أن الاستعارة هى عبارة عن تخليق (تصنيع) synthesis العديد من وحدات الملاحظة على شكل صورة ذهنية واحدة متسودة commanding ؛ إن الاستعارة هى التعبير عن فكرة مركبة ، لا عن طريق التحليل ، ولا عن طريق التصريح المباشر ، وإنما عن طريق " إدراك مفاجىء لحقيقة موضوعية " . معنى ذلك ، أننا نقول : شيئًا ، ليكون مشابهًا لشىء آخر ، ومن ثم يكون فى هذين الشيئين خصائص عدة مختلفة يتشابه فيها هذان الشيئان . ومن الواضح ، أن ذلك باعتباره أمرًا ملفوظًا (منطوقًا) فإنه يخضع للتحليل طوعًا وعن طيب خاطر أكثر من أوجه الغموض الاجتماعية التى انتهيت منها ؛ وسوف أتناول الاستعارة هنا باعتبارها شيئًا معتادًا فى أبسط أنواع الغموض التى أتناولها فى هذا الفصل من الكتاب . وتتمثل القضية الأساسية ، فى ما إذا كانت الاستعارة تستحق القول عنها بأنها غامضة أم لا ، وما إذا كانت الكلمة أم التركيبة النحوية هى التى تؤثر ، على الفور ، من نواحٍ كثيرة . وسوف أورد هنا مثالاً شهيرًا ، ليس فيه من التورية شىء ، ولا من النحو المزدوج شىء ، كما أنه خالٍ من أى لبس فى الشعور ، ولكن التشبيه يعمل عمله فى هذا المثال لأسباب عدة . وهذا المثل هو :

Bare ruined choirs ، where late the sweet birds sang,

وترجمته:

جوقات مخرَّبة ، حيث كانت الطيور الحلوة تغني مؤخرًا

أما الأسباب التى تجعل التشبيه يعمل عمله فى هذا المثال فهى :

إن جوقات المعبد المخرَّب هى أماكن يُغنَّى فيها ، كما أن هذه الجوقات تنطوى على الجلوس فى صفوف ، ولأنها أيضًا مصنوعة من الخشب ، ولأنها منحوتة على شكل عقد إلخ ، ولأن هذه الجوقات كان يحيط بها مبنى يحميها يتبلور من تشابه هذه الجوقة مع الغابة ، ولأن هذه الجوقات ملونة بزجاج ملون ، ورسوم تشبه الزهور وأوراق

الشجر ، ولأن هذه الجوقات مهجورة الآن من الجميع اللهم إلا من الجدران الرمادية الملونة بألوان مثل ألوان سماء الشتاء ، ولأن السحر البارد النرجسي الذى يوحى به صبية الجوقات يناسب تماماً الشعور الذى يحسه شكسبير إزاء موضوع السونيتات ، كما يعمل التشبيه عمله أيضاً نظراً لأسباب تاريخية واجتماعية(تدمير البروتستانت protestant للمعابد ؛ خوفاً من البيوريتانيه[٢]) ، يصعب الآن اقتفاء أثرها فى هذه الجوقات ؛ وهذه الأسباب يتعين أن تعمل عملها هى وأسباب أخرى كثيرة تتعلق بالتشبيه ومكانه في السونيتة ؛ تتضافر كل هذه الأسباب لتعطى بيت الشعر جَمَالهُ ، كما أن هناك نوعاً من الغموض في عدم معرفة أى من هذه الأسباب هو الذى يتعين الاحتفاظ به احتفاظاً واضحاً فى الذهن . ومن الواضح أن ذلك إنما يدخل ضمن ثراء التأثير ورقيه ، يضاف إلى ذلك أن ميكنات الغموض إنما تندرج ضمن جذور الشعر نفسها . وتعريف من هذا النوع يمكن أن يغطى كلَّ ماله أهمية أدبية على وجه التقريب ، ومن هنا ينبغى أن يكون هذا الفصل أهم فصول الكتاب وأطولها وأشدها إضاءة ، ومع ذلك يظل هذا الفصل أيضاً أصعب فصول الكتاب .

فمعانى هذا النوع من الغموض ، كما نفهمها من المثال الذى أوردته عن القطة ، يصعب فصلها أو التأكد منها حتى عندما نفعل مثلما فعلنا فى المثال ؛ يضاف إلى ذلك أن هناك نوعاً من المعنى يفكر الناسُ فيه عندما يقولون : " إن هذا الشاعر يمكن أن يعنى الكثير لك عندما تزداد خبرتك بالحياة " ، وهو الأمر الذى يصعب على المُحلِّل an-alyst الوصول إليه . والناس لايعنون بذلك المعنى اكتسابك لمزيد من المعلومات (التى يصبح بوسعك أن تقدمها على الفور) بقدر ما يعنون هضمك لهذه المعلومات وتمثلك لها ؛ إنهم يقصدون أن تصبح أكثر خبرة وفهماً لضروب الغموض اللفظى verbal أو إن شئت فقل لنغمة الشاعر الاجتماعية ؛ أو عندما يصبح ذلك الشخص القادر على استشعار الأمان ، أو الخيال ، أو استخلاص الخبرة و التجربة من ذلك الذى يصفه الشعر ؛ إنهم يقصدون بذلك أن تصبح قادراً على ضم هضمك للمعلومات وتمثلها لتصبح من بين الأشياء التى تستطيع فهمها . وهنا لابد أن يكون هناك فرق بين المعانى التى تتضمنها الجملة فى إطار ما يمكن تمثله فى التوِّ واللحظة من ناحية وما يجب أن يكون بالفعل جزءاً من عاداتك ؛ وللوصول إلى ما يجب أن يكون بالفعل جزءاً من

عاداتك ، يصبح المعلّم educator (ذلك الشكل الغـامض) أكثر فائدة من المحـلل . و المعنى الضـمنى implied meaning لا يمكن تفسيره أو شرحه باستعمال اللغة ، وذلك لأن العبـارة ، أية عبارة ، من عبارات هذا المعنى تصبح عسيرة الفهم ، مثل العبارة الأصلية ، على من لايفهم هذا المعنى ، فى حين تصبح هذه العبـارة عند من يفهمها ، بلا معنى لأنها لا غرض و لا هدف لها .

والواقع ، إن المعانى التى من هذا القبيل يجرى توصيلها ، ولكن الشعراء هم أكثر اقتدارًا على توصيل هذه المعانى من المحللين ؛ ولعل هذا هو مبرر وجود الشعراء ، ومبرر أهميتهم . والسبب فى ذلك أن الشعر له وسائله القوية التى يفرض بها فرضياته الخاصة ، كما أن الشعر يعد مستقلاً تماماً عن عادات القارىء الذهنية ، وبوسع المرء أن يقتفى أثر استقلال الشعر فى سهولة انتقاله من معنى لآخر بين هذين النوعين من المعنى . والكلمة الواحدة التى تسقط من الموقع الذى تكون فيه سهلة جدًا ، دون التركيز عليها كما لو كان ذلك من أجل إنقاص fill out الجملة ، قد تؤشر للقارىء على ذلك الذى بأخذه قاعدة مسلمًا بها ؛ مثل هذه الكلمة عندما تكون بالفعل فى ذهن القارىء ستبدو له طبيعية تمامًا ولن تقوم بوظيفة الإشارات غير المهمة . وما أن تكتسب مثل هذه الكلمه مغزاها ، بالمزيد من القراءة ، فإنها سوف تأخذ كقاعدة مسلم بها ذلك الذى أخذتَهُ دومًا قاعدة مسلماً بها ؛ ولايحذق هذا الأمر حذق الصفحة المطبوعة له إلا فئة قليلة جداً من الناس المرهفين .والعبارات كلها تقريباً تفترض ، من هذا المنظور ، أن المرء يعرف شيئاً وليس كل شىء عما هو فى المتناول ، كما تسلم هذه العبارات أيضًا بأنها قادرة على أن تقول شيئاً مختلفاً حتى وإن كنت تعرف المزيد منها؛ ولكن العبارات التى تطبع للجميع تختلف عن العبارات الملفوظة (المنطوقة) فى كون العبارات المطبوعة تكون موجهة إلى تشكيلة كبيرة من البشر ؛ كما أن العبارات الشعرية تختلف عن العبارات النثرية فى كون العبارات الشعرية تفرض منظومة العادات التى تنطوى عليها مثل هذه العبارات بشكل أكثر حزمًا أو سرعة .

وبوسع المرء أن يورد ، فى إطار التمثيل للأشياء التى نأخذها قاعدة مسلمًا بها على هذا النحو ، الأشياء التى تأخذ شكل عادة من العادات ، بدلاً من أن تكون معلومة

من المعلومات ، لدى القارىء ، يستطيع المرء أن يورد الحقيقة التى مفادها أن قسمًا بعينه من اللغة الإنجليزية هو الذى يجرى استعماله ؛ الحقيقة التى مؤداها أنك تستعمل الإنجليزية ، تلك الإنجليزية التى تصبح واعيًا بها عندما يكون بوسعك استعمال الفرنسية ؛ الحقيقة التى مفادها أن اللغة الأوربية هى المستعملة ، تلك اللغة التى يمكن أن تكون واعياً بها وأنت قادر على استعمال اللغة الصينية . وأولى هاتين الحقيقتين أكثر تحديدًا مما تبدو ؛ والكلمة التى تكون ضمن كلام يقع خارج المفردات المتوقعة سوف تتسبب فى إحداث اهتياج stir غير مريح للجميع ، باستثناء أولئك الغارقين فى النوم ؛ والكثير من الخطب والمواعظ الدينية تلجأ إلى ذلك بشكل صريح صراحة مؤلمة . ومن الواضح أن القسم الذى من هذا القبيل إنما تحدده خصائصه وليس تعداده enu-meration، ومن ثم فإن مثل هذا القسم يغير طابع الكلمات التى يشتمل عليها ؛ من ذلك على سبيل المثال ، أن المرء يمكن أن يضع مثل هذا القسم فى اعتباره وهو يتأمل ما إذا كان استعمال كلمة من الكلمات يتطلب من المرء ويحتم عليه تأمل اشتقاقها ودراسته . ومن المحتمل أن يكون الشعراء الإقليميون أو اللهجيون هم الذين يستعملون الكلمات استعمالاً سطحيًا من هذا المنظور . والأمثلة كثيرة على أن هذا الأمر المرهف المستمر يمكن أن يكون بارزًا ولافتًا للنظر ؛ وسوف أنتقى مثالاً عشوائياً من مسرحية سنج Synge التى عنوانها ديردر Deirdre لأوضح به الحقيقة التى مفادها أن الكلمة ليست بحاجه إلى أن تكون غير شاعرية نظرًا لتحديد معناها :

ديردر DEIRDRE .... ينبغى أن يكون شيئًا حلوًا أن نحصل على ما هو أفضل وأثرى ، إذا ما كان ذلك لفراغ space قصير فقط.

الأصل الإنجليزى :

DEIRDRE....It should be a sweet thing to have

what is best and richest, if it's for a short

space only

نيزى NAISI. أمامنا فراغ قصير فقط كى نكون منتصرين وشجعان .

الأصل الإنجليزى :

And we've a short space only to be .NAISI

triumphant and brave

اللغة فى هذين المثالين غنية فى مضامينها ؛ وهى تحمل بالتأكيد كثيراً من الشعور وتوصِّل إحساسًا مرهفاً بالأسلوب . غير أن المرء عندما يتعرف تداعيات المعانى التى كانت لكلمة "منتصراً" triumphant عند الرومان وفى العصور الوسيطة ؛ بل وحتى تداعيات معانى هذه الكلمة فى استعمالها الإنجليزى المعتاد ، إذا ما تعرف المرء كل ذلك فإنه سرعان ما يشعر بشكل من أشكال الإنذار المبهم الذى مفاده أن هذه التداعيات كلها لا علاقة لها بالكلمة ؛ أى أن الكلمة هنا ما هى إلا طاولة شفافة تمثل فكرة ليست مترجمة حرفيًا fully عن الإنجليزية الأيرلندية ؛ بمعنى أن هذه الكلمة مستعملة للاقتصاد فى ذلك الإيقاع الكلامى المنزلق الغريب ، الذى لا يضع أثقالاً على كلماته المفردة (٣) .

وعملية الاعتياد على مؤلف جديد هى إلى حد كبير عملية تعلم ما يجب استبعاده بهذه الطريقة ، وبذلك تكون هذه العملية بمثابة الحقيقة الأولى من "الحقائق" الثلاث ، وبرغم صعوبة تفسير هذه الحقيقة تفسيراً مفصلاً ، فإنها تعد من الحقائق التى اعتاد نقاد التقييم التعامل معها تعاملاً فاعلاً تمامًا . أما الحقيقتان الأخريان فهما تربكان وتحيران ؛ فأولاهما لا تقول سوى القليل عن نوعية لغة من اللغات ، ولعل السبب فى ذلك يرجع فقط إلى أن عملية وصف هذه الحقيقة بلغتها الخاصة يعد غاية فى الصعوبة، إضافة إلى أن كلمات أية لغة أخرى لن تصف هذه الحقيقة . من ذلك ، على سبيل المثال ، أن حروف الجر فى اللغة الإنجليزية ، لم تكتسب ، من جراء استعمالها بطرق شتى ، أو من ارتباطها بكثير من الأفعال ، لم تكتسب هذه الحروف عدداً كبيراً من المعانى باعتبار هذه الحروف جسماً من المعنى مستمراً فى أبعاد عدة ؛ وهذه خاصية تشبه خصائص قطعة *العُدَّة* tool، فهى مرة نحيفة، وسهلة على *اليد* ، ومرة أخرى تكون ثقيلة الوزن ، ويصعب على عبارة واحدة من تشكيلة عبارات حروف الجر ، توصيل مثل *هذا الثقل* . ويمكن القول : إن الكلمات كلها لها جسم من *هذا النوع* ، وأن

أية كلمة من هذه الكلمات لا يمكن اختزالها إلى عدد محدود من النقاط ، أما إذا كان بالإمكان اختزال مثل هذه الكلمات فإن مثل هذه النقاط لا يمكن توصيلها عن طريق الكلمات .

وعلى ذلك ، فإن الكلمة يمكن أن يكون لها عدة معان متميزة، عدة معان يرتبط بعضها ببعض ، أو بمعنى آخر ، عدة معان يحتاج كل منها إلى الآخر كى تكتمل معانيها ؛ أو يجوز القول أيضًا : إن هذه المعانى إنما تتحد مع بعضها كى تعنى الكلمة علاقة واحدة أو عملية واحدة . وهذا مقياس يتعين اتباعه دومًا . "والغموض" نفسه يمكن أن يعنى التردد وعدم اتخاذ قرار بشأن ماتعنيه أنت ، بمعنى أن الغموض قد يعنى القصد إلى العديد من الأشياء ، أو بمعنى آخر ، الغموض هو احتمالية أن يعنى الإنسان أمرًا أو آخر أو الأمرين معًا ، كما قد يعنى الغموض أيضاً أن تكون للعبارة معان عدة(٤) . وقد يكون من المفيد أن نستطيع الفصل بين هذه المعانى إذا ما أردنا ذلك ، غير أنه ليس من الواضح عند الفصل بين هذه المعانى ، إن كنا سوف لن نثير من المشكلات أكثر مما نحل منها . ومن هنا فأنا سوف أستعمل غموض مصطلح "الغموض" ambiguity والضمائر التى من قبيل الضمير "المرء" one، كى أصنع عبارات تغطى كلاً من قارىء القصيدة ومؤلفها ، وذلك إذا ما أردت أن أتحاشى إثارة مشكلات ثانوية فيما يتعلق بالتواصل . والإقلال من الغموض يمكن أن يكون مثل تحليل الجملة التى تدور عن القطة إلى مقرر من مقررات التشريح . وكقاعدة ، فإن كلمات الشاعر يمكن أن تكون بالطريقة نفسها ، مجرد كلمات فقط ، أما ما تمثله هذه الكلمات فإنه سيكون عبارة عن وحدة ذهنية أكثر تأثيرًا من الكلمات العديدة التى يمكن أن أحاكى بها معنى هذه الكلمات حتى يتسنى لى تبين الطريقة التى يتم بها توصيل مثل هذا المعنى .

ويتعين علينا ، أن نضع بعد مفهوم الكلمة نفسها هذا ، ذلك المفهوم الذى يَعُدُّ الكلمة أداة صلبة جامدة أكثر منها تجميعًا للمعانى ، يتعين علينا أن نضع بعد هذا المفهوم مفهومًا آخر هو الطريقة التى ننظر بها إلى مثل هذه الكلمة باعتبارها عضوًا من أعضاء اللغة ؛ وهذا المفهوم لايزال يبدو أكثر عتامة وإظلامًا وأقل تواصلاً بأى شكل

من الأشكال اللهم فيما يخصه فقط . ومع أن الإنسان قد يعرف ذلك الذى وُضعَ فى القدْر ، ومع أنه يستطيع أن يتعرف الأشياء التى فى اليَخْنَةِ stew ، إلا أن العصير الذى تُعَلَّقُ فيه هذه الأشياء لابد من النظر إليه باحترام خاص ، إذ إن هذه الأشياء كلها موجودة هناك أيضاً بشكل من الأشكال ، كما أن المرء لايعرف كيف تتركب هذه الأشياء مع بعضها ولا طريقة تعليقها ببعضها . كما يتعين علينا استشعار الاحترام الذى يترتب على افتقار فهمنا لكل من فكرة الكامن potential وإحساس الشاعر بطبيعة اللغة .

ويتعين لهذين المثالين من أمثلة "المعاني" التى لجملة من الجمل الإنجليزية ، أن يوضحا أن أى تفسير من التفسيرات ، بل وبالقطع لا يوجد فى الإنجليزية المكتوبة أى تفسير ، يمكن أن نقول عنه إنه يورد هذين المثالين إيرادًا كاملاً ؛ كما يتعين على هذين المثالين أن يوضحا أيضاً أنه ربما تكون هناك مضامين (من قبيل تلك التى ينبغى أن أسميها معانى) لا تفيد منها العبارة . ولا يعد أى مثال من هذين المثالين اعتراضًا على ما أبتغيه وأهدف إليه ، والسبب فى ذلك أنى أفترض أن قرائى إنما يفهمون ويستمتعون فعلاً بالأمثلة التى سأقوم بدراستها ، كما أنى لا يعنينى سوى القيام بالمزيد من التحليل لاستمتاع القراء كي يبدو مثل هذا الاستمتاع أمرًا مفهومًا بصورة أكبر .

قد يكون هناك بعض الكتاب الذين يكتبون على نطاق واسع من منظور فهمهم للغة على هذا النحو ، حتى يتسنى لآثارهم أن تكون بعيدة عن متناول التحليل على وجه التقريب . إن راسين فى كتابته يبدو لى وكأنه يحمل ثقل اللغة الفرنسية ، كى يتسنى له تذكير المرء دوماً بالمسلمات الكامنة فى اللغة الفرنسية ، وبطريقة لست حاذقاً ولا كفؤاً لتحليلها بأى حال من الأحوال ، غير أن الاحتمال الأكبر هو أن مثل هذه الطريقة لايمكن تفسيرها باستعمال المصطلحات الواضحة الجلية. ويعد الشاعر دريدن Dryden فى اللغة الإنجليزية شخصية مماثلة لراسين فى هذه المسألة ؛ يضاف إلى ذلك أن الآنسة جرترود ستاين Gertrude Stein هى الأخرى ، تلتمس التقدمية العابرة لتنهيدة من التنهيدات . وإذا أُريد لنا أن نفهم مناهج هؤلاء الناس ، فإن ذلك يحتم

علينا أن نتعلم الكثير جداً عن الطريقة التى تعمل اللغة بها ولم نعرفها بعد ، وربما كان من الأسرع لنا دوماً أن نتبع العادة بدلاً من التحليل، أو إن شئت فقل نتعلم اللغة بدلاً من السير فى طريق التفسير .

وبناء على ذلك ، فأنا أرى أن أتناول بالدراسة هنا سلسلة من الغموضات ambi-guities المحددة والغموضات القابلة للفصل ، التى يمكن أن نفصل فيها العديد من المعانى البسيطة crude الكبيرة ، وأن أقوم بترتيب هذه الغموضات طبقاً لتزايد المسافة التى تفصل هذه الغموضات عن كل من العبارة الخبرية التقريرية statement البسيطة والعرض المنطقى . ومثل هذا العمل ينطوى على كثير من خطر الابتذال ، والسبب فى ذلك ، أن مثل هذا العمل يتطلب استعراضاً إبداعيًا من النوع الذى يسهل على المرء استخدامه للهروب من وعى المرء بجهله ؛ والسبب فى ذلك أن مثل هذا الاستعراض الإبداعى يتجاهل الحقيقة التى مفادها أن انتقاء المعانى أهم عند الشاعر من تعددها ، إضافة إلى أنه أشق من ناحية الفهم ؛ علاوة على أن مثل هذا الاستعراض الإبداعى لا يقدم أى وسيلة من وسائل التعبير عن مدى ما فُعل بالمعانى الكامنة فى طريقة عمل اللغة ، تلك المعانى التى ربما تكون أكثر إتقاناً وأكثر جوهرية من تلك المعانى التى يمكن صياغتها فى قالب كتابى . والطرق التى استعملها بالإمكان تطبيقها على فترات فقط ؛ وسوف أُنْقَضُّ فى معظم الأحيان ، على أقل جوانب القصيدة أهمية ، باعتبار أن مثل هذه الجوانب تبلغ من الكبر حداً تكفى معه لإعمال كُلاَّبَاتى forceps فيها ؛ إضافة إلى أن الذرات التى تبنى المُرَكَّبات التى أحللها ستكون دوماً أكبر من هذه المركبات . وما دام أى شىء يمكن أن يقال عن مثل هذا الموضوع الغامض المهم ، فإن قول مثل هذا الشىء يتعين ألا يتطلب أى شكل من أشكال الاعتذار.

وسوف أتناول دوماً على وجه التقريب القصائد التى تعجبنى ، وسوف أكتب عن طيب خاطر عن مزايا هذه القصائد ؛ وربما يقول قائل : إن مثل هذا العمل يعد من الناحية العلمية ، انغماساً ذاتيًا من جانبى ؛ كما قد يقول قائل أيضاً : إننا يمكن أن نتعلم الكثير من إيراد الأسباب التى تجعل القصيدة قصيدة سيئة . ومثل هذا الكلام

يمكن أن يكون صحيحًا لو قدر لحجم المجال أن يكون معروفًا ؛ ونحن عندما نعرف الطرق التى تجعل من القصيدة قصيدة جيدة ، فإن ذلك ربما هيأ لنا فرصة معرفة أسباب فشل مثل هذه القصيدة أيضاً . ومع ذلك فإننا يتعين علينا ، فى واقع الأمر ، أن نعتمد على كل قصيدة من القصائد الخاصة كى توضح لنا مثل هذه القصائد الطرق التى تحاول بها أن تكون قصائد جيدة ؛ وإذا ما فشلت فى ذلك قصيدة من هذا النوع ، فذلك يعنى أننا لانستطيع معرفة موضوعها ؛ وبالتالى يصبح تفسير الأسباب التى أدت إلى فشل القصيدة فى شىء لم نحاول إنجازه ضرباً من ضروب الابتذال . وبطبيعة الحال ، قد تنجح القصيدة فى عمل شىء نحن نفهمه ونكرهه ، ثم نقوم بعد ذلك بتفسير كراهيتنا ؛ ومع ذلك فإن كل ما يمكن لك تفسيره فى القصيدة يتمثل فى نجاحها . وحتى عندما نفعل ذلك ، فإننا سنكون قد فهمنا القصيدة عن طريق اهتياج الخيال ، عن طريق شىء يشبه التمتع به ، والذى تُثِيرُ القصيدة بسببه ، فيما بعد ، ثورة فى ذهننا نحن . وترتيباً على ذلك ، تصبح مسألة الكتابة عن القصائد التى نرى أنها سيئة ، مسألة يزداد تمركزها فى الذات ، وتكون أقل دقة ، عما لو كتبنا عن القصائد التى نرى أنها جيدة .

ومع ذلك ، يتعين علىَّ ، قبل أن أبدأ فى ذلك ، أن أدرس اعتراضين جوهريين على ما أنويه وأقصد إليه ، وهذان الاعتراضان يثيرهما النقاد ، ويتمثل الاعتراض الأول فى : أن معنى الشعر لايهم ؛ نظراً لأن الشعر إنما يفهم على أنه صوت صرف pure sound؛ أما الاعتراض الثانى فيتمثل فى : أن ما يهم عن الشعر هو الجو العام . وهذان الرأيان متماثلان تماماً ، غير أنهما يجب الإجابة عليهما بطريقتين مختلفتين.

والحجة الرئيسة التى ترتكز عليها مقولة : " إن الشعر صوت صرف " إنما تتمثل فى الغرابة البالغة للطريقة التى يعمل بها الشعر تلك الطريقة التى تبدو الأبيات من خلالها جميلة بلا أى سبب ؛ الطريقة التى نستطيع (أو على أية حال أولئك الذين يمارسون هذا العمل تحديداً) أن نحدد بها إذا ما كانت القصيدة بحاجة إلى المزيد من الاهتمام ، وذلك من مجرد إلقاء نظرة واحدة على الطريقة التى تستعمل القصيدة بها كلماتها . ومن المؤكد أن هذا دليل مهم ، كما أن هذا الدليل هو الذى يجعلنا نشعر

أن أشياء غريبة جداً قد تكون صادقة عن الطريقة التى يعمل بها الشعر ، ومع ذلك فإن هذا الدليل لايوضح سوى القليل جداً عما يمكن أن تكونه هذه الأشياء . وأنا بدورى سوف أحاول التَّنَمُّر على اعتقاد قرائى فى أهمية الغموض ، لهذا السبب وحده أيضاً .

جاء وقت ، كانت فكرة أن الشعر صوت صرف pure sound ، فيه فى أعلى علِّيين ، وذلك يوم أن كان الناس يقرءون للأطفال مقطوعات من شعر هوميروس ، ثم يسألونهم بعد ذلك عن انطباعاتهم ، شأنهم فى ذلك شأن داروين وهو يعزف على الترمبون trombone لبازلائه beans الفرنسية.

والواقع أن الناس استطاعوا بهذه الطريقة أن يجمعوا أدلة مستخلصة مفادها أن انطباعاً غامضاً عن موضوع قصيدة من القصائد يمكن استنتاجه ممن يُلْقى مثل هذه القصيدة ؛ وهنا لا يسعنا إلا أن نسأل عن مدى علاقة ذلك بالقصيدة التى بين أيدينا . فنحن هنا بصدد نقطة حاسمة (وأنا هنا أُحيى جدلاً عقيماً) هى التى تجعل التجربة صعبة ؛ فمن ناحية ، نجد أن من العبث أن نطلب من امرىء لا يعرف اللغة اليونانية أن يقرأ هوميروس بنفسه ؛ والسبب فى ذلك أن مثل هذا الشخص لا يعرف كيف يلفظ اللغة اليونانية (وإذا ما سلمنا بأنه يعرف كيف يلفظ الكلمات فإنه لن يعرف كيف يلفظ هذه الكلمات على شكل جمل) ، ومن الناحية الأخرى إذا أخبرت مثل هذا الإنسان بالطريقة التى يستطيع بها لفظ الجمل ، فمن المستحيل أن تتأكد من إخبارك إياه بطريقة إحساسه بمثل هذه الجملة بنغمة صوتك أنت . ومن العبث هنا أن ننكر أن الأحاسيس يمكن توصيلها ، حتى بين الحيوانات على اختلاف أنواعها ، وذلك عن طريق القباع(٥) والصراخ ؛ ولدينا أيضاً أولئك الذين يقولون إن اللغة ، فى البداية ، كانت نظرية ورمزية مفسرة للذات ، تقوم على تعبيرات الشعور ، وعلى تسمية الأشياء والأفعال بحكاية أصواتها onomatopoeia ، فضلاً عن قيامها أيضًا على استعمال اللسان فى الإشارة إلى أمور مهمة ، أو فى محاكاة عمل صعب ثم تحديده ، وهو ما يمكن أن نتبينه فى محاولة الطفل تعلم الكتابة . ومن المؤكد أيضًا ، أن نتوقع من اللغة ، فى الشعر ، أن تحتفظ باستعمالاتها البدائية ، أكثر من أى مكان آخر . غير أن هذا الأمر لا طائل من ورائه عند أتْباَع فكرة أن الشعر صوت صرف ، وحجتهم فى

ذلك أن القباع يبلغ من الفظاظة وعدم النضج مبلغًا ، ومن الرقة واللطف مبلغًا يصعب معهما فى الحالين ، على الإطلاق، توصيل مثل هذا القباع باستعمال الحروف الأبجدية. ونحن نستطيع لفظ أية كلمة على شكل صراخ أو قباع ، وترتيباً على ذلك إذا كان لدينا مجرد كلمة مكتوبة على ورقة فإن ذلك يحتم علينا أن نعرف لا معنى هذه الكلمة وحسب وإنما شيئاً عن سياق مثل هذه الكلمة قبل أن تطلب منك مثل هذه الكلمة القبع أو الصراخ : يضاف إلى ذلك أن نكون خبراء بالكلمات التى يستعملها شاعر من الشعراء قبل أن نتذوق أصوات الكلمات التى من هذا القبيل ، ومن الواضح هنا أن هذا الاعتراف هو الذى يشكل الفرق كله .

وأنصار فكرة أن الشعر صوت صرف هم أكثر الناس استعداداً للاعتراف بذلك عن طيب خاطر نظرًا لأنهم ، فى المعتاد ، يكونون من النقاد الذين يعملون بالتقييم ، إنهم أولئك الأشخاص ذوو الحساسية المرهفة، التى يتعين عليهم أن يرعوها ويحرسوها بطرق غير معتادة . ونواقة النبيذ ، إذا ما كان من الطراز الأول ، قد لا يتذوق سوى مقادير صغيرة فقط من النبيذ ، خوفًا من أن تخل الكميات الكبيرة بحاسة الذوق لديه ، وناقد التقييم أيضاً ، إذا ما أفرط فى استعمال ذكائه فقد يكون ذلك من قبيل عدم الحكمة ؛ ومع ذلك ، ليس هناك من الأسباب ما يدعونا إلى فرض هذه العادات المتخصصة على الشارب drinker أو على القارىء . وكما أن المتخصصين يكون لديهم ، فى المعتاد ، إحساس قوى بالنقابات التجارية ، فإن النقاد تبلغ الرغبة بهم حداً يصعب معه أن يصروا على أن عملية الشعر إنما هى شيء سحري، لايطبق عليها سوى تعاويذهم ورقاهم الخاصة ، كما يصرون على أن هذه العمليه تشبه نمو الزهرة ، ومن ثم يدخل الأمر فى عداد الحماقة إن نحن سمحنا للتحليل أن يفسد هذا النمو عن طريق اقتلاع الجذور وسحق العُصارات فى وضح النهار . والنقاد باعتبارهم "كلاباً تنبح" ، على هذه الفكرة ، ينقسمون إلى نوعين : النقاد الذين لايريحون سوى أنفسهم بالاتكاء على زهرة الجمال ، وأولئك النقاد الأقل عفة ، الذين يقتلعون هذه الزهرة من جذورها بعد ذلك . وأنا نفسى ، يتعين علىّ أن أعترف بأنى أتوق إلى الصنف الثانى من النقاد ؛ ذلك أن الجمال غير المُفَسَّر يثير فىّ نوعاً من أنواع التهيج والإثارة ، إنه

يثير فيَّ إحساساً مفاده أن مثل هذا المكان قد يكون حكة ؛ كما أنني أرى أن الأسباب التى ترجح احتمالية أن بيت الشعر يعطى متعة ، إنما تشبه الأسباب التى تقف وراء أى شيء آخر ؛ بمعنى أننا نستطيع تعليل هذه الأسباب ؛ وإذا كان من باب الحق ألا ننتهك جذور الجمال ، فأنا أرى أن نقاد التقييم يتغطرسون تماماً عندما يظنون أن بوسعهم - إذا ما أرادوا - أن يفعلوا ذلك بمجرد حكة صغيرة .

وعلى سبيل التذكرة ، فإن هناك سببًا مهمًا من الأسباب التى تجعل فكرة الصوت الصرف فكرة مقبولة ظاهرياً ؛ ويتمثل هذا السبب فى أن الناس يختبرون صدق هذه الفكرة بإجراء تجارب عليها فى نطاق أسرتهم اللغوية ؛ لأنهم يعرفون ، وهذا على سبيل الافتراض ، قدرًا من الفرنسية يمكنهم من قراءة رواية بهذه اللغة ، كما يعرفون من اللاتينية قدرًا شبه منسى مما تعلموه من هذه اللغة فى المدرسة العامة ، فضلاً عن معرفتهم قدرًا غير متقن من اللغة الإيطالية ؛ ويحاول مثل هؤلاء الناس قراءة كتاب أوكسفورد من الشعر الأسبانى Oxford book of Spainsh verse، ويتولد لديهم إنطباع بأنهم قادرون على الحصول على قدر كبير من المتعة من أبيات بعينها دون فهم "معنى هذه الأبيات" علياالإطلاق . هنا نجد ، أن مثل هذا الشعر ينتمى إلى أعراف وتقاليد tradition[٦] هم معتادون عليها ويعرفونها ؛ إنهم يعرفون على وجه التقريب ذلك الذى يجب أن يبحثوا عنه فى شعر اللغة اللاتينية ؛ بمعنى أنهم يعرفون الشكل الذى يكون عليه النحو الذى يربط بين كلمة واحدة أو كلمتين كبيرتين . كما أنهم يكادون يكونون عارفين بمعنى جذر مثل هذه الكلمة أو الكلمتين (رغم أن ذلك قد لا يكون المعنى الدقيق المضبوط) . ومن المرجح أننا مع مثل هذا التَّجَهُّز تتوافر لنا فرصة جيدة جداً لتبين ذلك الذى يمكن أن أطلق عليه اسم "النقطة الغنائية" lyrical point فى بيت أو بيتين من الشعر . وقد يكون ذلك دليلاً من الأدلة المهمة على الطريقة التى يعمل الشعر بها ، أما فيما يتعلق بالصوت الصرف فإننا يتعين علينا أن نتذكر أن أنصار هذه الفكرة سوف يلفظون هذه الأبيات بطريقة خاطئة تماماً . (ويظل فيرجل Vergil أكثر الشعراء موسيقى رغم الأوهام والأهواء التى تصيب التَّلَفُّظَ الرسمى official pronuciation) .

ومعظم العقلاء يعترفون بمثل هذه النقاط ويقرونها ، وقد يبدو هجومى على فكرة الصوت الصرف باعتبارها دفاعاً عن الفكرة الخاطئة المناقضة للمعنى الصرف ، قد يبدو ذلك وكأنه تهرب evasion من جانبى . ومع ذلك فإن الموقف فيما يتعلق بالصوت الصرف إنما يشبه الموقف الخاص بالمادية الصرفة(٧) ؛ إذا إن الفكرتين كلتاهما لهما شكل من أشكال الوجود السرى ، كما أنهما لهما حيوية أكثر على المستوى المنخفض من مستويات التنظيم . والمادية الصرفة هى تلك الفكرة الجافة التى يتعثر الناس فيها عندما يولون العلوم اهتمامهم . وبالطريقة نفسها ، فنحن عندما نسأل الناس بشكل عام عن تفسير الشعر ، فمن المحتمل أن يقولوا إن هذا كلام لا طائل من ورائه نظراً لأن ما يحبونه فى الشعر هو جمال الصوت وحسب .

ومن رأيى أن الرأى الرسمى الصحيح يتمثل فى أن "الصوت ينبغى أن يكون صدى للمعنى" ، أعنى أننا لا نعرف الاحتمال الذى تكون عليه مثل هذه الحالة ، أما إذا عرفنا الكثير عن مثل هذه الحالة فإننا نستطيع تحليلها تحليلاً مفصلاً . وعلى ذلك نجد أن بيت الشعر

Tendebantque manus ripae ulterioris amore

(Aeneid, vi.)

ترجمته :

خط القطيع يُجَرَّبُ على الكلب ؟؟

(الإنياذه ٦)

جميل من ناحية لأن الكلمة الدالة عَلى "الإِبْعَاد." ulterioris من الكلمات الطويلة ، ولذلك فهى توضح أنهم كانوا ينتظرون منذ وقت طويل ؛ وجميل من الناحية الأخرى لأن تكرار الصوائت (الذى هو بحد ذاته تأوه الأسف اليائس) فى الجزئيتين oris و amore هو الذى يربط بين هاتين الجزئيتين كما لو كان من طبيعتيهما ، كما أنه هو الذى يجعل الرغبة تنتمى بالضرورة إلى المستحيل unattainable وهذا ، فى رأيى ، صحيح تماماً ، غير أنه سيكون من العبث أن نستخلص منه تأليه تينيسون Ten nyson

لتسمية الأشياء أو الأفعال بحكاية أصواتها onomatopoeia. والسبب فى ذلك أننا عندما نتخلى عن الفكرة ، التى مفادها أن الأصوات قَيِّمةٌ بحد ذاتها ، نكون قد تحولنا بعيداً نحو الاتجاه الآخر ؛ ولذلك يتعين علينا أن نقول : "إن الأصوات قيمة لأنها توحى بصلات تترتب على المعنى incidental". وإذا ما صح ذلك ، يصبح بوسعنا عمل الكثير كى نجعل الشعر مفهوماً وذلك عن طريق مناقشة المعانى الناتجة عنه ، دون التزام عميق منا بالطريقة التى أوحت بها الأصوات بهذه المعانى .

وفيما يتعلق بالمطالبة بكثير من التحليل أجدنى ، أضع نفسى على خط واحد مع الطريقة "العلمية" للنقد الأدبى ، ومع التفسير "النفسي" لكل شىء ، ومع مُعَامِلات حساسية القارىء . وقد بدأ يظهر بين النقاد نوع من أنواع المنظومات الحزبية ؛ وسرعان ما سَيُنْظَرُ إلى هؤلاء النقاد من منظور أنهم مجرد ملخبطين .لا يهتمون بالحق Truth ولا بالجمال Beauty ؛ كما أن الخير Goodness العضو الثالث فى هذا الثالوث ، أصبح لا يتصل إلا بالحق Truth فقط بشكل أو بآخر ، إلى الحد الذى يجعل محبِّى الجمال aesthetes يقبلون بوجود لا مبالاة هازلة بالمبادىء التى (وهذا من المفترض) ينظمون حياتهم بناءً عليها فى حقيقة الأمر . والغريب حقاً ، بل ومن الضار أيضاً أن شجار نهاية هذا القرن حول هذه التفاهات squabble لا يزال مستمراً. ففى ثمانينيات القرن الماضى ، شاعت فكرة مفادها أن الفيزياء هى والعلوم التى تدخل فى عداد العلوم المشتقة من الفيزياء ، إنما تحتكر العقل ، ومن ثم كان على محبى الجمال (الاستاطيقى) أن يتحاشوا العقل ويتجنبوه . كما توجد الآن مصاعب خطرة فى مسألة تطبيق المنظور العلمى للحقيقة على الفنون ؛ وسوف أورد هذه المصاعب ثانية فى الفصل الأخير من هذا الكتاب . وفكرة تطبيق العقل على الفنون قديمة قدم النقد نفسه ، بل إنها فكرة أساسية فى النقد ذاته ؛ والمادية التى فى هذه الفكرة ليست أكثر من المادية التى فى أرسطو . وإذا كان لابد لنا من اتخاذ جانب من الجانبين ، باعتبار ذلك من أمور الضغينة الشخصية ، فلا بد لى أن أعترف وأقر بأن الخامية crudity والخرافة التى تتستر وراء عالم النفس الذى يناقش أشعاراً لا يتمتع هو بها ، أقل كراهة disagreeable من ذلك الرفض غير الصريح عديم الذوق له صياغة أحكام -state

ments من أحكام واحـــد من مـحبى الجـمال يتـصـور نفسـه مـهتـمـاً بالذوق Taste وحسب .

وينبغى ألا نقلل من شـأن مـلاحظات جونسون عن التراسل Correspondence وبخاصة تلك الملاحظات التى فى العدد الثانى والتسعين من مجلته المسماة "الرامبلر" Rambler:

" ليس فى فن قرض الشعر ما يتعرض لقوة الخيال مثل مواءمة الصوت للمعنى . ويندر أن نشك أننا فى مناسبات كثيرة نصنع الموسيقى التى نتخيل أننا نسمعها ، كما أننا نشكل القصيدة طبقاً لميلنا ومزاجنا نحن ، كما أننا نعزو تأثيرات المعنى إلى الشعر numbers."

ولكن يتعين علينا من الناحية الأخرى أن نعى أن :

" قياس الزمن فى التَّلفُّظ pronouncing قد يُنَوَّع كى يمثل بقوة ، ليس فحسب أساليب modes الحركة الخارجية ، وإنما أيضاً التتابع السريع أو البطىء للأفكار ، ومن ثم عواطف passions الذهن mind . "

والأمثلة التى يوردها جونسون توضح بشكل قاطع أن التراسل correspondence ليست له طريقة واحدة single ؛ كما توضح هذه الأمثلة أيضاً أن الابتكارات الصوتية شديدة التشابه قد تتراسل تماماً مع معان شديدة الاختلاف .وأن هذا التراسل الذى يتوافر فى أغلب الأحيان عند الشاعر جون ملتون Milton ، على سبيل المثال هو على العكس تماماً من تسمية الأشياء والأفعال بحكاية أصواتها onomatopoeiaالتى يستعملها الشاعر ؛ من هنا نجد أن الأبيات التى وردت عن فلكان Vulcanعند ملتون Milton-

مسجًى من قبل جوبيتر(٨)

شفافًا على الشرفات المُفَرَّجَة (٩) البللورية ؛ من الصباح

إلى الظهر ، هَوَى ، من الظهر إلى المساء الندى ،

يوم صيف ؛ ومع الشمس الغاربة

الساقطة من السمْت –

الأصل الإنجليزى :

thrown by angry Jove

Sheer o'er the crystal battlements ;from morn

To noon he fell ,from noon to dewy eve

A summer's day ;and with the setting sun

Dropped from the zenith-

يشعر ملتون ببرود بالغ إزاء الموضوع ؛ بمعنى أننا نضطر إلى الجلوس معه فى الظل عن طيب خاطر ، اليوم بطوله ، دونما حاجة بنا إلى مزيد من الإشباع أكثر مما نحن عليه ؛ وإنه لمن المبهج المريح أن نحس أن الشيطان إنما يتزايد وقع تساقطه (هوى) أكثر فأكثر . ولكن ذلك لمجرد أن نقول : إن تأثير الصوت لابد من تفسيره . وأنا نفسى أرى أن أهم طريقة من طرق إعمال الصوت هنا تتمثل فى الوصل بين كلمتين عن طريق التشابه الصوتى حتى نضطر إلى تعرف الصلات الممكنة بين هاتين الكلمتين.

ومن بين ملاحظات جونسون ملاحظة أخرى تثير بعضاً من الأسئلة التى تستحق التنويه عنها :

" يقول لنا دايونيسيوس Dionysius نفسه ، إن صوت أشعار هوميروس يعرض فى بعض الأحيان فكرة الكل bulk الجسدى corporal : ألا يعد هذا اكتشافاً قريباً جداً من ذلك الذى اكتشفه الأعمى ، الذى اكتشف ، بعد أن تحرى طبيعة اللون القرمزى لفترة طويلة ، أن هذا اللون لا يمثل شيئاً قدر ما يمثل قعقعة البوق المتواصلة ؟ "

يبدو أن الأعمى قد توقع ذلك الذى نادت به الآنسة ستويل Sitwell ، التى

اســتعملت – فى رأيى – هذا التشبيه استعمالاً عادلاً بحق . تقول الآنسة ستويل أيضًا :

الضوء ينهق مثل حمار صغير (جحش) ،

الأصل الإنجليزى :

The light is braying like an ass,

وهو ما يعتمد فى تأثيره على المنظر الكامل الذى يجرى وصفه . وفى مثل هذه الحالات يكون الفهم فى ضوء حاسة من الحواس موصوفا أو مشبهاً به ؛ وقد أطلق على ذلك اسم الانسجام المتزامن synaesthesia ، ومن الواضح أن ذلك يكون له تأثير واضح فى بعض الأحيان . إن التشبيه يعيد القارىء ويلقى به على الحالات الوجدانية affective غير المحددة ، تلك الحالات التى تعد كلها أمرًا مشتركًا بين كل هذه الأحاسيس sensations ؛ ربما يُعيد التشبيه القارىءَ إلى حالةٍ من حالات الطفولة قبل أن تتميز فيها هذه الأحاسيس الواحدة عن الأخرى ؛ كما قد يستحث مثل هذا التشبيه نوعاً من أنواع الاضطراب فى طرق الاستشعار لدى القارىء (حتى تصبح الصور الذهنية للمتخيل أصواتاً محولة) مثل تلك الاضطرابات التى تحدث جراء الشقيقة (صداع نصف الرأس) أو الصرع ، أو جراء المخدرات التى من قبيل المسكل mescal . إن أكَلَة المسكل يحدث لديهم الانطباع نفسه الذى يشيع بين قراء الشعر "الخاص" ، إلى حد أنهم يرون أثناء هذا الانطباع ألواناً مبهجة ولكنها مختلفة تمام الاختلاف ، أو إنهم قد يعرفون شيئاً قد يكون مهماً جداً وشيقاً تماماً إذا ما استطاعوا أن يتبينوا فقط كنه هذا الانطباع . أما كيف يمكن لاضطراب من هذا القبيل ، أن تكون له أهمية خطرة لدى قارىء الشعر فأمر يصعب فهمه وتبينه ؛ كما يصعب أيضاً تعرف الطريقة التى تمكن المرء من الوقوف على الوقت الذى يحدث فيه مثل هذا الاضطراب . الغالب أن الأمر لا يزيد عن كونه وسيلة من وسائل الإصرار على غموضات من النوع الأول ؛ كما نجد أيضاً أن التشبيه الأساسى لا هو بالحقيقى ولا هو بالزائف ، كما أن الإنسان يُعادُ إلى سلسلة من التداعيات associations الممكنة ، فيما يتعلق بالخلفية الاجتماعية التى يمكن أن نتوقع فيها الأحاسيس التى من هذا

القبيل ، أو إن شئت فقل الحالة النفسية التى يمكن أن نبحث فيها عن مثل هذه الأحاسيس . ويبدو أن الآنسة ستويل sitwell كانت تستعمل هذه الوسيلة فى أغلب الأحيان بيرقاً من بيارق التحدى ، مصرة بذلك على أن المعنى الرئيسى ليس هو ما تقيمه ، وأن القارىء يتعين عليه أن يضع نفسه فى إطار ذهنى شاعرى أو إطار ذهنى استقبالى receptive . (وهذان الأمران يتشابهان من حيث إنهما - ولأسباب مختلفة تماماً - ينسجمان مع حالتى النفسية) ولكن هذا لمجرد أن يدفع ، بشكل من الأشكال ، فكرة التراسل إلى الوراء إلى مسافة أبعد ؛ ترى ، كيف يتسنى لهذه الأحاسيس أن تبدو مناسبة لخلفيتها الاجتماعية أو لحالتها النفسية ؟ يظهر أن إدجار آلين بو Poeكان منفعلاً بشأن الألوان على نحو يذكرنا بتقارير الناس عن المسكل ، ومع ذلك فإن المسكل ما هو إلا نوع من أنواع المخدرات المكسيكية وربما يكون قد جرّبه ؛ معنى ذلك أن المرء لا يستطيع أن يستخلص من ذلك شيئاً ذا مغزى عن الشعر. كما يستعمل سوينبرن فى أغلب الأحيان وسائل تحتم أعمال الانسجام المتزامن sy-mesthesia؛

صوتك عبير يذوى في لهب ،

الأصل الإنجليزى :

Thy voice is an odour that fades in a flame,

وكل ما هو على شاكلته ؛ ومع ذلك فإن هذا يعد مجرد جزء من استعمال سوينبرن Swinburne للقواعد ، التى يمكن عن طريقها إذابة العديد من الأخيلة con-ceits الدقيقة لتتحول إلى غموض ؛ وقد يكون من قبيل القراءة الخاطئة هنا أن نخلط بين طرق الاستشعار sensation . ولا يمكن حسبما أرى أنا هنا أن يكون استعماله لهذه الوسيلة شبيهاً مطلقاً باستعمال الآنسة ستويل لها (الوسيلة) .

وبطبيعة الحال ، فإن الشاعر عندما يصف التصويرات الزيتية ، مثلما يفعل سبنسر Spenser فى أغلب الأحيان ، يفترض أن الألوان آنفة الذكر تحدث فعلها فينا مثلما تحدثه فى الصورة الزيتية ، وهنا تصبح مسألة تحليل الفنون البصرية أصعب بطبيعة الحال من تحليل الشعر ، والسبب فى ذلك أن طرق الإشباع فى الفنون

البصرية إنما تبعد عن المنظومة اللفظية التى تُقيمُ الذكاء الاستطرادى نفسه عليها فى المعتاد . وعلى كل حال ، فأنا لست مؤهلاً للقيام بمثل هذا العمل ولن أحاول القيام به هنا ؛ وأنا أورد هذا الأمر الخطير هنا وأشير إليه باعتباره طريقة من الطرق التى ربما يحدث الشعر بها تأثيره ، ومع ذلك سوف أسلم أن بوسعى تجاهل مثل هذا الأمر . وقد تجدر الإشارة هنا إلى الأمل الرائع الذى مفاده أن التأثيرات التى من هذا القبيل لا تعتمد فى حقيقة الأمر على انحراف فسيولوجى غامض ، يمكننا إستغلاله على حدة ، لإحداث "الخداع" deceive ؛ ولكن على العكس من ذلك هناك مجال للتحليل بالطريقة التى يمكن أن تعتبر بمقتضاها التصويرات الزيتية التى تروق لمدرسة بعينها من مدارس الشعراء ، عناصر من عناصر الإحساس ، علاوة على إشارة هؤلاء الشعراء إلى هذه العناصر إشارة صريحة فى شعرهم .

من هنا تتجلى أهميه اكتشاف الأعمى ، ولكن يتعين علينا أن نتحول الآن إلى ما قاله دينيسيوس نفسه ، فقد يكون ذلك مهماً جداً بحق . فقد سبق أن نوهت منذ قليل إلى أن النظرية التى مفادها أن اللغة هى فى أصلها منظومة من الإشارات باللسان ؛ وليس هناك من شك فى أنه ما أن يعترف مؤيدو فكرة الصوت الصرف بأن الصوت له شىء من العلاقة مع المعنى ، حتى تهب إليه نظرية السير ريتشارد باجيت Richard Paget Sir عن التفسير لتقدم له قدراً كبيراً من المساندة المنطقية العقلانية . وكلنا نحس ، إذا ما نحينا جانباً الكلمات التى من قبيل الكلمة 'pop' التى يقولون لها "يفرقع" بلغة القوم ، أو بمعنى آخر الكلمات التى تشبه معانيها ، إذا ما نحينا هذه الكلمات جانباً نجد أن هناك كلمات من قبيل الكلمة wee ، التى تناسب معناها تماماً ؛ ونظرية باجيت تفسر ذلك (بتناول الصائت vowel فقط ، فى هذا المثال القصير) بمقولة مفادها أنه بينما يحرك نطقنا لكلمة huge ، اللسان إلى الخلف بعيداً عن الأسنان ، محدثاً بذلك أكبر فراغ ممكن ، فإن نطقنا للكلمة wee يحرك اللسان بالقرب من الأسنان ليترك بينه وبينها أقل فراغ ممكن . وبهذه الطريقة لا يكون الصوت وحده ، وإنما خبرتنا بطريقة إنتاج الصوت ، هى التى تمثل فى واقع الأمر فكرة الكل الجسدى بصورة مستمرة، وهذا هو ما ظنه جونسون أمرًا مستحيلاً .

والأصوات كلها يمكن اختزالها إلى إشارات بهذه الطريقة ، بطريقة خيالية لا أكثر و لا أقل ؛ معنى ذلك ، أن الأصوات كلها إنما تحمل شكلاً من أشكال الإيحاء بالحجم

أو الشكل أو الحركة أو الضغط ، أو الفوقية أو التحتية أو الأمامية أو الخلفية ، و أن ذلك هو كل ما يمكن أن توصله الأصوات بحد ذاتها . ومن هنا يمكن أن تكون لهذه النظرية جاذبية و سحر خاص عند الماديين أولئك الذين أرادوا تفسير كل شيء بلغة كل من إقليدس ونيوتن ، وهذه النظرية تقدم شكلاً من أشكال الضمان الذى مفاده أن التفسير سوف يكون صورة على السبورة و إنه لمن سوء الطالع أن جاء تطوير هذه النظرية متأخراً ، فى الوقت الذى لم يعد إيمان الفيزيائيين بالصور على السبورة مثلما كان عليه من قبل ، وإنما أصبح يفسر شيئًا من تأثير اللغة الذى أصبح إنكاره أمرًا صعباً .

ومن الواضح أن هذا يشكل ميداناً آخر من ميادين تحليل الشعر فى المستقبل ؛ وذلك عندما يصبح بالإمكان تسجيل الأفكار الجذرية التى يمكن للكلمات أن توحى بها بحكم طبيعتها ، إذ سيصبح بإمكاننا ومن المفيد لنا أن نناقش بشيء من التفصيل إلى أى مدى يعد صوت الكلمات صدى لمعناها . ومع ذلك تظل مثل هذه العملية معرضة لكثير من التحديدات و القيود العجيبة.

"... فى ضوء قلة الإيماءات الفمية وندرتها النسبية ، فإن كل إيماءة من إيماءات الفم – تلك الإيماءة التى تنتج صوتها الخاص بها أو كلمتها الجذرية الخاصة بها – يتعين عليها أن تمثل stand for عدداً كبيراً من الإيماءات اليدوية (أو الإيماءات الجسمانية الأخرى) ؛ أو بمعنى آخر ، إن كل كلمة جذرية من الطبيعى أن تكون معرضة لأن تحمل معانى كثيرة مختلفة ....

ويمكن أن نلاحظ هنا نقطة أخرى ؛ أن هذه الإيماءة الفمية نفسها يمكن تأويلها construed بطرق عدة مختلفة . من هنا ، فإن حركة اللسان أو الشفاه يمكن أن تمثل حركة إيمائية pantomimic ترمز إلى حركة حقيقية ، أو إلى علاقة مكانية spatial من نوع ما ، كأن تكون هذه العلاقة ، الفوقية ، أو السفلية ، أو الحولية around أو قد تمثل هذه العلاقة شكلاً من الأشكال المرسومة رسماً كفافياً (١٠) outline . وأخيراً ، فإن أي معنى من هذه المعاني ، يمكن استعماله استعمالاً تجارياً لا مادياً ."

(السير ريتشارد باجيت ، كلام الإنسان)

ومن ثم ، وبعيداً عن الغموضات التى فى اللغات مكتملة التطور ، التى من قبيل اللغات التى أقترح دراستها ، يتعين علينا أيضًا أن ندرس الغموضات (من النوع نفسه ، ولكنها تختلف اختلافًا تامًا من حيث تفاصيلها) التى تكمن بصورة دائمة فى رمزية الصوت الأساسية .

وهذا يوحى بأن عملية تحليل تأثير القصيدة ، الذى لا يكون بلا جدوى لا تمامًا وإنما بما يكفى ، لابد وأن يكون شيئًا من الأشياء المعقدة المستحيلة تماماً ؛ بمعنى أن المرء يتعين عليه أن يتنازل عن الآمال التى تراوده حول القيام بمثل هذا الأمر ، وأن يرتد إلى اللاعقلانية (١١) النظرية العلمية . صحيح أن عدم التفسير يمكن أن يكون مناسباً ، ولكن ، أى سبب حقيقى ، يمكن اكتشافه تجدر الإشارة إليه ، من ناحية أخرى ؛ إذ كلما زاد فهمنا لردود أفعالنا الخاصة بنا ، قلَّ وقوعنا تحت رحمة ردود الأفعال التى تكون من هذا القبيل.

من هنا ، قد يكون من الصحيح تمامًا ، وكنوع من أنواع الاستبطان، أن نحكم على نوعية القصيدة بشىء محسوس مثل 'الصوت' وشىء محسوس أيضاً مثل "الايقاع" ، ومع ذلك فإن مثل هذه الحقيقة لا تستدعى القيام ببعض الاستنتاجات ، ومن المحتمل أن تكون مثل هذه الحقيقة مضللة وخادعة أيضًا . فقد يستعمل المرء استعارة مكانية spatial و يستعمل معها حشواً كى تبدو أقل أهمية . "يضاف إلى ذلك أن صوت الكلمات لا يدخل إلى ذلك المكان من الدماغ إلا بالقدر الذى تحدث الكلمات تأثيرها بوصفها كلمات وحسب". أما الشكل الذى يكون عليه "إحداث التأثير" هذا ، فهو ما سوف أناقشه فى الفصل الأخير من هذا الكتاب .

وقد استُخْلِصَ من نظرية الصوت الصرف أن المعنى الناتج عن الكلمات لا يحتاج إلى تعريف ، وأنه يكفى تعَرُّف معنى الكلمات ككلمات منفردة ، كما يكفى أيضاً تعَرُّف ما يكفى من نحو syntax هذه الكلمات حتى يتسنى لنا قراءة هذه الكلمات قراءة صحيحة بصوت عالٍ . وهذا الاستنتاج صحيح إلى حد ما ، ولكن من الأفضل أن ننظر إلى هذه الحالة من المعرفة المحدودة باعتبارها حالة من حالات التردد المعقدة التى تنطوى على قدر كبير من تقييم الاحتمالات ، كما تشكل هذه الحالة من المعرفة

المحدودة جهلاً أقل من أى تعليق منظم للحكم . الأمر الثانى ، والأكثر خطورة ، هو أنه قد استُخْلِص من هذه النظرية ما مفاده أننا معرضون لتدمير القصيدة إذا ما اكتُشِفَ معناها ، كما أن من الضرورى أن نحافظ على براءة الإنسان فيما يتعلق بمعنى الأشعار ، وأن الإنسان يتعين عليه أن يستعمل الإحساس مع أقل قدر ممكن من الذكاء . وهذا الاستنتاج ، أيضاً ، يصدق بدوره فى معظم الأحيان ، ولكنى أضع خطأً أخلاقياً هنا ، وأقول إن ذلك إنما ينطبق على الشعر الغث فقط . فالناس يَشْكُّون ، وهم على حق فى أغلب الأحيان ، فى التحليل ، باعتباره ملاذاً للمجدبين عاطفيًا ، ولكنهم يقولون ذلك لمجرد القول بأن التحليل إنما يتم على نحو سيىء فى معظم الأحيان . وبقدر ما يحدث مثل هذا التدمير من جراء استعمالنا لذكائنا ، يكون قبول الناس لهذا التدمير وتسليمهم به ؛ وقد يكون من المعقول أن نصبح مهتمين بقصيدة أخرى ، حتى لا تكون الخسارة جوهرية ، والسبب فى ذلك أن هذه هى الطريقة المعتادة لتعلم تقييم الشعر .

أما فيما يتعلق بالاعتقاد فى الجو العام Atmosphere ، الذى سوف أورد عنه هنا بعض الملاحظات غير الكافية ، فيمكن اعتباره استنتاجاً ثالثاً من نظرية الصوت الصرف . يقول النقاد صراحة ، فى أغلب الأحيان ، أو ضمناً بطريقة عابرة : إن أى شىء من التأثير الشعرى إنما يُوَصِّلُ شيئًا حميمًا غامضًا ، شيئًا من الغريب أن يستطيع الشاعر توصيله ، شيئاً من الإحساس لا يرتبط بأية حاسة من الحواس . وقد يكون هذا الشىء مجرد تقرير statement للطريقة التى استعمل النقاد بها انتباههم الشعورى عند قراءتهم للقصيدة ؛ ومن هنا يصبح اللحن الموسيقى إحساسًا مباشراً ، ومع ذلك فإنـــه لا يصبح غير قابل للتحليل إلى أنغام منفصلة حتى فى لحظة الاستشعار . معنى ذلك أن اللحن chord يمكنَ استشعاره أو التفكير فيه ، وهذان الحالان متماثلان ولكنهما مختلفان ؛ كما أن مسألة القيام بالأمرين فى آن واحد يتطلب الممارسة والتمرين . أو أن العبارة قد تعنى ، وهذا لا يمكن إنكاره ، أن هناك شيئاً من الاضطرب والخلط قد حدث للحواس . وقد تعنى العبارة أيضًا ما هو أهم من ذلك بكثير ، وينطوى على المفارقة بين "الإحساس" و"الشعور" ؛ بمعنى أن ذلك الذى أوْصَلَهُ الشاعر لا يعد تجميعاً للمعانى النحوية ، التى يمكن تحليلها ، وإنما هو "حالة نفسية"

mood ، و"جو عام" atmosphere ، "شخصية" ، أو موقف من الحياة ، أو إن شئت فقل إنه شكل غير فارق من أشكال الكينونة .

ومن المحتمل أن الإنسان ، بوصف ذلك شكلاً من أشكال الذوق فى الدماغ ، يتذكر خبراته الماضية الخاصة على هذا النحو ، بما فى ذلك خبرة قراءته شاعراً من الشعراء . ومن المحتمل أيضاً ، أن تكون طريقة الفهم هذه مرتبطة بعلاقة مع حالة الجسم كله ، وانها تكون قريبة على النحو الذى نتمكن معه من الحصول على معرفة مباشرة بالذات . وربما نقول ـ بناء على ذلك ـ: إن أى شكل من أشكال التحليل النحوى للشعر يصبح أمراً تافهاً ، نظراً لأن مثل هذا التحليل يتعين عليه إغفال الجو العام ؛ هذا الجو يتم توصيله بطريقة من الطرق هى أساسية وغير معروفة باعتبار الجو العام ناتجاً ثانوياً من نواتج المعنى ؛ وأن التحليل لا يتطلع إلى شىء سوى تجاهل هذا الجو العام ؛ وأن النقد لايملك إلا أن يصرح بأن هذا الجو العام إنما هو موجود بالفعل (فى القصيدة) .

وقد يُفَسِّرُ هذا الاعتقاد ، إلى حد ما ، رداءة كثير من أشعار القرن التاسع عشر ، وكيف أن أناساً ذوى حواس نقدية هم الذين كانوا يكتبون هذه الأشعار . لقد راقت لأولئك الناس ، بحق ، أشعار الأجيال السابقة نظراً للذوق الذى خلفته هذه الأ^ـ ـار فى الدماغ (الذهن) ، ولكن نظراً لفشل هؤلاء الناس فى إدراك أن عملية وضع مثل هذا الذوق فى ذهن (دماغ) القارىء إنما تنطوى على قدر كبير من العمل الذى لا يكون له إحساس الذوق فى الذهن طوال صنعه ، محاولين بذلك تصور ذوق فى الذهن ثم وضع هذا الذوق مباشرة على أوراقهم ، وبذلك أنتجوا مذاقات كانت فى واقع أمرها مذاقات باهتة ، راضية عن نفسها وغير بهيجة أوسارة . ومع ذلك فإن القول بأن النتائج التى ترتبت على الصيغة النقدية كانت سيئة الطالع لا يعنى أن هذه الصيغة لم تكن صادقة أو غير مستعملة ؛ إذ من الضرورى جداً للناقد أن يتذكر الجو العام ، والسبب الأساسى لذلك هو أن الناقد لابد أن يركز على القصيدة كلها التى يتحدث عنها بدلاً من تركيزه على أشياء بعينها ليكتشفها كى يتحدث عنها .

يتماثل موقف الناقد إذا ما أراد تطبيق التحليل اللفظى على الشعر مع موقف العَالِمْ عندما يريد تطبيق النظرية الحتمية (١٢) على العالم . تطبيق التحليل اللفظى قد لا يكون صحيحاً أو سارياً فى كل موقع من المواقع ؛ وإذا ما سلمنا بصحته وسريانه فى جميع المواقع فإنه قد لا يفسر كل شىء ؛ ولكن ما دام الناقد يتعين عليه أن يؤدى أى عمل من الأعمال فإنه يتعين عليه أيضاً أن يسلم بصلاحية هذا التحليل وسريانه فى المواقع التى يعمل الناقد فيها . وترتيباً على ذلك ، فأنا أسلم أيضاً بأن "الجو العام" هو عبارة عن الوعى بما يتضمنه المعنى ، ومن رأيى أن هذه الفرضية أجدى وأنفع فى حالات أكثر بكثير مما نتصوره .

وسوف أحاول تزكية هذا الرأى بأن أورد هنا ما يبدو لى مثالاً واضحاً على ذلك ؛ إنها حالة ، يتم فيها توصيل حالة وجدانية توصيلاً مفعماً بالحيوية ، عن طريق وسائل لا علاقية بشكل خاص . فقد يبدو ماكبث Macbeth ، فى الأبيات الشهيرة التالية ، وكأنه يفعل شيئاً فسيولوجياً وعجيباً ، شيئاً خارج الاستعمال المعتاد للكلمات . يحدث ذلك الشىء عندما يستفز ماكبث كراهيته المنهكة ويستنهضها كى يغتال كلا من بانكو Banquo وفلينس Fleance .

هيا ، أيها الليل المحكم ،

أغْقِفْ إلى أعلى عين النهار المتعاطف الرقيقة

وبيدك الدموية والخفية

ألْغِ وقطِّع ذلك القيد العظيم

الذى يُبيمُنى شاحباً .

الليل يَحْلَكُ والغراب

يطير قاصداً الغابة التى يمضى الليل فيها .

أشياء النهار تبدأ فى الغروب ، وفى النُّعاس

فى حين أن عملاء الليل السود يفعلون ما هو أسوأ لفرائسهم.

إنك تتعاظم مع كلماتى ، ولكن اسْكُن بلا حراك ؛
لقد بُدِئت الأشياء السيئة ، وهى تزيد من قوتها بالشر :
وعليه أرجوك أن تذهب معى .
(الفصل الثالث . المشهد الثانى . البيت الخمسون)

الأصل الإنجليزى :

Come, seeling Night,

Skarfe up the tender Eye of pitiful Day

And with thy bloddie and invisible Hand

Cancel and teare to pieces that great Bond

That keepes me pale.

Light thickens, and the Crow

Makes Wing to th' Rookie Wood.

Good things of Day begin to droope,and drowse,

While Night's black Agents to their Prey's doe Rowse.

Thou marvell'st at my words, but hold thee still;

Things bad begun, make strong themselves by Ill:

So prythee go with me.

(III. ii. 50)

حال بشرته (عن طريق الوخز بإبهامى فإن شيئاً شريراً يظهر بهذه الطريقة)

By the pricking of my thumbs something, wicked

This way comes,

إحساس ماكبث بأنه منسحب إلى مسافة بعيدة داخل لحمه (مثل "فاسق" عجوز ،
حريق صغير فى قلبه ، والباقى كله على جسمه البارد) Like an old lecher, a small

fire all the rest on's body cold، ولسنا بحـــاجـــة هنا إلى القـــول : إن هذا هـو الإحساس بأن الأمر مُمِلٌ ، ومع ذلك فهو عبارة عن احتجاج عصبى حيني وبصـوت عالٍ (إن الـ Hobbididance ينق فى بطن توم Hobbididance croaks in (Tom Tom's belly ، وقـصـارى القول : هـو أن إطار الجسم كله ، حسب قـراءتى لهـذه الأبيات ، إنما يُشعِل ويُفْرَضُ على القارىء ، ومن هذا الاتقاد يلهب ماكبث ظهر طاقاته المنهكة كى تتحول إلى طاقات جديدة ، أو إن شئت فقل لتتحول إلى ذلك الاستعداد المعهود للقتل والاغتيال .

لقد حاولت ، عن طريق هذه الاقتباسات التى لاعلاقة لها بالموضوع ، أن أوضح حجم العمل الذى يتعين على القارىء أن يكون مستعداً للقيام به من أجل شكسبير ، حاولت أن أوضح وأثبت كيف أن الإنسان إنما يستعين ببقية أعمال شكسبير كيما يضع الكثير فى أى جزء من أجزاء الأعمال التى كتبها شكسبير ، ومع ذلك فإن ما قمت به لا يفسر سوى القليل جداً . إذ يمكن أن نلاحظ تشكيلة من التداعيات أو التأثيرات الصوتية المتماثلة ؛ إننا نجد هنا حول كلمة "يزداد كثافة" thickens إيحاء بمرق brothالعرّافات witches أو الدم المتخثر ؛ هذا الإيحاء ، الذى نرى فيه صوت الصائت فى الكلمة الدالة على "الضوء" light يأتى بعده مباشرة ، ومعه الحركة الناتجة عن تحريك دبْس السكر ، والطقطقة الناتجة عن تكرار صوت "الكاف" K ، هذا الإيحاء إنما يزيد على هذا النحو أيضاً شكلاً من أشكال الصدى الخشن ، الشفاف ، وتحت أقدام الدائسين فى الوحل الواعية ، إنما يوحى أيضاً بتكسر مفاجىء للعصى . وهكذا تصنع أصوات الصوائت ، فى النهاية ، ظلاماً متزايداً عندما يمضى الغراب crow قدماً إلى الأمام . ومع ذلك ، فنحن قد نندهش تماماً إذا ما حصل اثنان على النتيجة نفسها من جراء وضع التأثيرات الصوتية فى إطار كلمات وبهذا الشكل الذى هى عليه هنا .

ومن الأسلم هنا أن نوضح أن غربان القَيْظ ، كانت تنذر بالشر تحت أى ظرف من الظروف :

العرّافون ، والعلاقات المفهومة ، قد

أحْضَرُوا ، بواسطة العقعق ، والزُّمّت ، والغُدَّاف ، إلى الأمام

أسَرّ (١٣) مُهْدِرٍ للدم

(الفصل الثالث ، المشهد الرابع ، البيت ٥٢١)

الأصل الإنجليزى :

Augurs, and understood Relations, have

By Magot-Pyes, and Choughes, and Rookes, Brought forth

The secret'st man of Blood;

(III. iv.125.)

ومن الأسلم أن نُبْرِزَ هنا أيضاً أن ماكبث نظر من النافذة نظراً لأن "بانكو" كان قد تحدد اغتياله بعد الغسق مباشرة ؛ وبالتالى كان يريد أن يعرف انصرام الزمن ، ومن الأسلم أيضاً أن نشير هنا إلى أن تعقد الموقف الدرامى إنما ينتج دوماً عن قطع الحوار للنظر من النافذة ، وبخاصة إذا ما تعين ملاحظة شكل من أشكال التشخيص فى الخارج . غير أن ملاحظتنا لهذا النوع من التشخيص تحتم علينا سحب أنفسنا من الخوف من تأثير هذا التشخيص ، وأن نكون على استعداد لملاحظة النقاط التى لاصلة لها بالموضوع والتى يمكن أن تكون مفتاحاً إلى مثل هذا التشخيص . ومن رأيى أن الغراب المسالم الوحيد ، الذى يتحرك صوب السرير وكذلك الغربان الأخرى ، هو الذى يُجْعَلُ بصورة غير طبيعية شبيهاً لـ ـ ماكبث **Macbeth** وشبيهاً لقاتل يواجه صعوبة من هذه الغربان ؛ وهذا هو ما توحى به الأبيات التى تجيء بعد ذلك ، التى لا تقول إن كان الغراب أو لم يكن واحداً من أشياء النهار الطيبة **Good things of day** أو إنه واحد من عملاء الليل السود **night's black agents** (إنه أسود **black**، تحت أى ظرف من الظروف) ، بالطريقة نفسها التى تتزايد بها كثافة **thickens** الضوء **light** ، وكما ينقلب رجل على رجال ، ينقلب أيضاً غراب على غربان **crows**، وربما أوحى بذلك أيضاً الشكل المثقل بالاحتمالات الذى يكون عليه صوت الغراب فى مثل ذلك الوقت ، وربما أوحت به أيضاً حدة أجنحة هذا الغراب فى مواجهة لهب السماء المتساوى بعد

غروب الشمس ؛ ولكنى أرى ، بشكل أساسى ، أن ما يوحى بذلك هو استعمال كلمة "الغُدَّاف" rook وكلمة "الغراب" crow .

والمعروف أن "الغُدَّاف" rook يعيش فى جماعات وهو نباتى بصفة أساسية ؛ أما "الغراب" crow فيمكن أن يكون اسماً آخر للغداف rook وبخاصة عندما يُرَى على انفراد ، أو قد تدل هذه الكلمة على غراب الجيف carrion الوحيد . وهذه التورية المُخْضَعة مقصود بها هنا أن تعنى أن ماكبث ، وهو ينظر من النافذة ، إنما يحاول أن يرى نفسه قاتلاً ، وأنه يستطيع فقط أن يرى نفسه كما فى موقع الغراب crow ؛ إنه يرى أن نهار day قُوتِّه ، قد بدأ ينتهى الآن ؛ إنه يرى أن عليه أن يميز نفسه عن الغداديف الأخرى بفارق الاسم "غراب ـ غداف" rook– crow، شأنه فى ذلك شأن اللقب الملكى وحسب؛ إنه يرى أنه قلق وضجر فى أعماقه ، كيما يكون على وئام مع الغداديف الأخرى ، وليس قاتلاً لها ؛ إنه يرى، لم يعد بعد ، ولايحتمل له ، أن يتوحد مع الغُدَّافيه rookery ؛ إنه يرى أنه يقتل بانكو فى محاولة يائسة للحصول على راحة البال (١٤) .

الاهتمام بـ "الجو العام" موقف نقدى مصمم من أجل شعراء القرن التاسع عشر ، ويناسبهم بصفة خاصة ؛ إذ يقول لنا هذا الاهتمام شيئاً عن هؤلاء الشعراء ، علاوة على أنه يفسر بصورة جزئية الأسباب التى جعلت هؤلاء الشعراء أقل غموضاً بالمعنى الذى أقصده هنا من مصطلح الغموض . فقد وجد هؤلاء الشعراء ، أنفسهم لجملة من الأسباب ، يحيون فى ظل إطار فكرى كانت تصعب فيه كتابة الشعر ، إطار كان الشعر فيه غير مناسب ، أو إنه كان ذا علاقة بدنيا المال والأعمال ، وبخاصة دنيا المال والأعمال التى فيها البقاء للأصلح ، أو إن شئت فقل : إن ذلك الإطار كان انغماساً لطبيعة الإنسان المتدنية فى معتقدات كان العلماء يرون أنها غير حقيقية . كما كان لهؤلاء الشعراء ، من ناحية أخرى ، جمهور كبير يتطلع إلى الهرب من هذا الإطار الفكرى أيام العطلات ، مثلما كان يفعل هؤلاء الشعراء بأنفسهم . وترتيباً على ذلك ، فقد استغل كل هؤلاء الشعراء تقريباً ، جوهراً أصيلاً من عالم طفولتهم ، تلك الطفولة التى كانوا خلالها قادرين على تصور الأشياء تصوراً شعرياً ، ومهما كانت طبيعة ذلك

الذى يكتبون عنه فإنهم كان يرضَعُون من ذلك العالم المحدود الفاسد رضعة ثابتة كانت بمثابة إلهامهم الشعرى . فقد كتب السيد / هارولد نيكلسون Mr Harold Nicolson بشكل ممتاز عن تركيز الشاعر سوينبرن Swinburne على انفعالات قراءاته وخبرته الباكرة ، لما كُتِبَ أيضاً عن الموقف الفريد فى حياة تنيسون Tennyson ، ذلك الموقف الذى احتلته تلك الريح الباردة المتأوهة من حول طفل متخوف من انطباقها على المستنقعات . أما وردزورث Wordsworth فلم يكن لديه من إلهام صراحة ، سوى استعماله ،أيام صباه ، للجبال باعتبارها طوطماً أو أبا بديلاً ، إضافة إلى أن بايرون Byron ، لم يهرب إلا فى أواخر حياته فقط ، وبخاصة فى النشيد الثالث من قصيدته التى عنوانها دون جوان Don Juan ، من التركيز على خبرة صباه ، الذى ركز فيه على شقيقته ، والذى بقى معه حتى ذلك العهد ليشكل كل ما يتعين عليه قوله . أما فيما يتعلق بِرغوب كيتس Keats فى الموت وفى أمه ، فقد تحولت هذه الرغبة إلى قول مأثور بين المتعلمين . أما شيلى Shelley ، فلربما لا يبرز لنا كشاعر يحافظ على تمايز واضح بين العالم الذى كان يعتبره واقعياً والعالم الذى كان يكتب الشعر منه ، ولكن ذلك لم يحسن أياً من هذين العالمين عند شيلى Shelley ؛ أما بالنسبة لكل من براوننج Browning وميريدث Meredith ، اللذين كتبا من العالم الذى عاشا فيه ، فهما يؤثران فىَّ باعتبارهما من كتاب الرواية الجيدة التى ليس فيها إلهام غنائى على الإطلاق . صحيح أن كوليردج Coleridge ، اعتمد على الأفيون أكثر من اعتماده على المعشبة nursery. غير أن الاهتمام الرئيسى والمادة الأساسية لكل هؤلاء الرجال إنما كانت تتمثل فى انفعال مفروض ، وإحساس غير مسبب بالدفء ، والإنجاز والإشباع ، وإحساس باحتضان الإنسان لعالم الأحلام الخاص (١٥).

بدأ الشك أيضاً ، فى ذلك العصر ، فيما إذا كان هذا الرجل أو ذاك "ناضجاً" ، الأمر الذى أخذ يتعمق منذ ذلك الحين ويشغل عقول أولئك الذين كانوا مهتمين بأصدقائهم . وهذا هو ماكولى Macaulay يشكو فى موقع ما من كتاباته أن الإنسان فى عصره كان يمكن أن يتهم بأن له عقلية طفل ، هذا الكلام لم تكن إمكانيات عدم النضج قد استغلت مطلقاً إلى الحد الذى يمكن أن تصبح عنده موضوعاً للحَصَر الشعبى .

ومن الطبيعى ، أن تكون هذه النظريات الصغيرة المتمسكة برأيها ، بسيطة بشكل مثير للضحك ؛ فالإشباعات الخيالية الجامحة هى والموقف الحمائى من حياة الإنسان الداخلية أمران ضروريان ، إلى حد ما ، فى إنتاج الشعر ، وأنا لا أريد أن أزعم أن ، الرومانسيين لم يكونوا شعراء عظاماً . غير أنى أرى ، أننا سوف نقر ونعترف بأن الرومانسيين إنما كانوا يستفيدون من لغة مختلفة عن لغة أسلافهم ؛ ولعلنا نتخيل أن ، شكسبير أو بوب Pope لديه نبع من هذا القبيل . ولنا أن ننتظر من الرومانسيين ، بناء على ذلك ألا يستعملوا غموضات من النوع الذى سأقوم بدراسته حتى يبثوا الحياة فى لغتهم ، أو يعطوها غموضات يهتم بها دارس اللغة بالشكل الذى هى عليه : بمعنى أن تكون طريقة الاقتراب من هذه الغموضات سيكلوجية لا نحوية ، إضافة إلى أن ، تشويهات هذه الغموضات للمعنى ستكون منتمية إلى مناطق من الذهن هى أكثر إظلاماً من المناطق التى تنتمى إليها الغموضات النحوية .

لقد طالت هذه المقدمة أكثر من اللازم وأصبحت مثقلة بالاحتمالات أكثر من اللازم أيضًا ؛ وأرى أن الوقت قد حان لأستقر على القليل الذى أستطيع عمله فى هذا الفصل ، والذى يجب أن يتمثل فى إيراد عدد قليل من الأمثلة التى تدلل على النوع الأول من الغموض . لقد خصصت الكثير من الفقرات السابقة لمجرد الدفاع وحسب ؛ وإذا كنا نقول أن المحلل اللفظى ما هو إلا رفيق فج لا علاقة له بالموضوع ولا يتعين عليه سوى التفكير فى الجو العام ، فإن الرد على ذلك يتمثل فى أن احتمال وجود جو عام لا علاقة للتحليل به ، لا يحتم بالضرورة أن يكون ذلك الجو العام جديراً بالاحترام تماماً .

لقد فكرت فعلاً فى مقارنة شيئين ، تلك المقارنة التى لا تقول إنهما بحكم ما هما عليه ، إنهما يمكن أن يقارنا . ففى هذين الشيئين نجد أن الاستعمال الزخرفى للطباق الناقص False antithesis ، واحد فى الأمرين ، برغم قلة شيوعه ، إذ نجد هذا الطباق يضع الكلمات فى تناقض مع بعضها دون أن يقول ، استناداً إلى ما تكون عليه هذه الكلمات ، إنها ينبغى أن تُقَابل بعضها ببعض ؛ وسوف نجد فى الفصول اللاحقة من هذا الكتاب ، حالات تتضمن طرقاً عدة لمقابلة هذه الكلمات بعضها ببعض باعتبار هذه الحالات أمثلة على نوع متقدم من الغموض ؛ ومع ذلك فإن مثل هذه الوسيلة يمكن

استعمالها لإنكار الطباق الذى من هذا القبيل يعتبر إنكاراً تاماً . وها هو مثال صغير أسوقه إليك من قصيدة بيكوك Peacock التى عنوانها : أغنية الحرب War Song:

نحن هناك ، فـى نزاع مريك ،

سفكنا دماً يكفـى للسباحة فيه ؛

يتّمنا أطفالاً كثيرين

ورمّلنا نسوة كثيرات .

النسور والغداديف

أتخمناها بجثث أعدائنا ؛

الأبطال والجبناء ،

حَمَلَةُ الرماح وحملة الأقواس .

الأصل الإنجليزى :

We there, in strife bewildring,
Spilt blood enough to swim in;
We orphaned many children
And widowed many women.
The eagles and the ravens
We glutted with our foemen;
The heroes and the cravens,
The spearmen and the bowmen.

فى البيتين الأخيرين نجد أن بيكوك Peacock ليس معنياً بالتفكير ولا بتحديد شىء أو إقناع شخص ما ؛ إنه يصنع مهداً ويهدهد نفسه فيه ؛ إنها نغمة رجل يتخيل نفسه فى حالة نفسية غريبة عليه تماماً ، وينظر من حوله مسروراً وراضياً عن غياب التفكير . كما يعطى الأبيات غنائية من منظور أن الدافع هنا موضح على أنه الموت ؛

هناك أيضاً شيء من التأمل الضمنى لمسألة الفارق بين 'الأبطال' و'الجبناء' ، فيما يتعلق بتساويهم فى الوفاة ، كما أن هناك أيضاً شيئاً من تأمل العلاقات التى بين "النسور" و "الأبطال" وبين "الغداديف" و "الجبناء" ، غير أن هدوء الأبيات الأخيرة الذى لا علاقة له بالموضوع يقول :"إن هذه التغايرات يمكن أن تجرى فى أوقات أخرى ، ومع ذلك فإن هذه التغايرات والمقابلات لاعلاقة لها بمذبحتنا ورد فعل الطبيعة Nature على هذه المذبحة " ، ثم يمضى بيكوك بعد ذلك إلى مجرد طريقة تقنية خالصة أخرى يصنف بها الموتى إلى فئات ، وعن طريق فشل الطباق antithesis يوضح بيكوك أنه لايفكر فى هذه الفئات إلا بوصفها كومة ضخمة .

كم كنت محبوبة ، كم كنت مُكَرَّمة ذات يوم ، لن يفيدك ،

مع من قرابتك ، أو من أنجبك ؛

كومة من الرماد هى كل ما يتبقى منك ؛

إنها هى كل ما تكوُنه ، وكل ماسيكونه المتفاخرون .

(بوب ، السيدة التعيسة)

الأصل الإنجليزى :

How loved, how honoured once, avails thee not,

To whom related, or by whom begot;

A heap of dust is all remains of thee;

Tis all thou art, and all the proud shall be.

(Pope, Unfortunte Lady.)

شطرا البيت الثانى يزعمان أنهما بديلان ، وهذا الزعم غير مبرر بشكل واضح ، وهذا - فى رأيى - يتضمن الكثير جداً . ولو قدر للطباق أن يكون حقيقياً ، أو إذا ما قدر لهذا الطباق أن يعنى " أن إحدى علاقاتها كانت عظيمة ، غير أن والدها كان متواضعاً " أو عكس ذلك ؛ وهو ما يمكننا من التعامل مع كلمة "كم" how لتعنى "سواء كانت كثيرة أم قليلة" (ويمكن أن يكون معناها هنا "برغم أنك كنت عظيمة

جــداً ") ، وإذا ما أخذنا البيت الأخير على أنه يقابل بينها وبين "المتفاخرين" The Proud، فإن ذلك يجعل الكلمة تعنى ضمناً أنها متواضعة (ويمكن لهذه الكلمة أيضاً أن توحـــد هذه السيدة مع المتفاخرين ، وبذلك نستخلص وفاتهم جميعاً من وفاة أحدهم) . وهذا الإبهام obscurity يعد جزءًا من الجو "القوطي" (١٦) العام الذى أراده ألكسندر بوب لهذه القصيدة : "مولدها كان عالياً ، ولكن كانت هناك بقعة غامضة عليه" ؛ أو"مولدها كان عاليًا ، ولكنه لم يكن أعلى من الميلادات التى تعودت عليها" . وعلى كل حال ، فنحن نجد هنا أن الطباق غير الكامل يعثر على استعمال آخر ، حتى يتسنى لذلك الطباق توصيل موقف ألكسندر بوب للفاعل Subject . " كما أن العلاقات التى من هذا القبيل بسيطة ولا علاقة لها بمناقب هذه السيدة التعيسة ؛ إن كل إنسان له علاقة وله أب ؛ وصغر إعجابى بغطرسة العائلات الكبيرة جراء مثل هذه النقطة ؛ إضـــافة ، إلى مدى صغر نفاج قارئى ، الذى من غير المحتمل أن ينتمى إلى أسرة كبيرة ؛ ولِكَمْ من الناس يمكن أن يكون هذا الفاعل Subject مستفيداً استفادة بالغة من الطباق ؛ ومدى صغر استفادة روح صغيرة مثلى من هذا الطباق" . إن ما يهم فى كل هذه الوسائل هى أنها تترك الأمر غامضاً للقارىء كى يخترع منه شيئاً ، كما تجعله يترك ذلك الشىء فى مؤخرة ذهنه .

واستعمال الصفة المقارنة comparative adjcctive، شأنه شأن استعمال المقارنة التى لا تفصح بحكم طبيعتها عما يمكن مقارنته فى الشيئين، لا يفصح بدوره عما يُقَارَنُ اسم هذه الصفة به ؛ ونظرًا لأن الصفات جميعها تقبل المقارنة بشكل من الأشكال ، فإن هذا المصدر من مصادر الغموض يعد مصدراً عاماً بما فيه الكفاية . وتعد الصفة المقارنة ، بشكل خاص ، المصدر الرئيسى لتصورات التأنق اللفظى والبيانى وكذلك التباينات التى انزرعت خلال "التسعينيات" ، تلك التصورات والمقابلات التى تعطى أى اسم من الأسماء صفتين متقابلتين وتترك للقارىء مسألة اكتشاف الطريقة التى تستعمل بها الصفات (١٧). والأمثلة على هذه النوع من الغموض شهيرة جداً ، ويظن الناس أنها بلغت من التفاهة حداً لا تستحق معه أن نورد أمثلة للتدليل عليها . وسوف أورد هنا مثالاً من ترجمات السيد / ويلي Waley الصينية ، لأصر بمقتضاها على عمق الشعور الذى تحتويه وسيلة من هذا القبيل .

أسراع السنين ، فيما وراء التذكر .

مهيب سكون صباح الربيع هذا .

الأصل الإنجليزى :

Swiftly the years, beyond recall.

Solemn the stillness of this spring morning.

فى هذين البيتين نجد أن الذهن البشرى لديه مقياسان يقيس بهما الزمن . المقياس الكبير الذى يأخذ طول الحياة الإنسانية على أنه الوحدة الأساس فى عملية القياس ، وذلك حتى لا يتسنى عمل أى شيء عن الحياة ، إن هذه الحياة لها كرامة حيوانية وبساطة حيوانية أيضاً ، ولا بد من النظر إليها من منظور قدرى مسالم . أما المقياس الصغير ، فتتمثل وحدة قياسه فى لحظة الشعور ، ونتدبر كلاً من الفضاء المجاور ، ونشاط الإرادة ، ارهافات النغمة الاجتماعية كما نتدبر شخصيتنا أيضاً . ومع ذلك فإن المقياسين متباعدان ليعطيا تأثير التحديد بعدين ؛ وهذان المقياسان لا يتصلان نظراً لأن ذلك الذى يبلغ من الكبر حداً يصعب معه تصوره قياساً بالمقياس الأول ، إنما يبلغ من الصغر حداً يصعب معه تصوره قياساً بالمقياس الثانى ، وإذا ما أخذنا وحدات القياس على أنها تعنى قرناً وربع ثانية ، فإن النسبة العددية بين هذين القياسين تصبح عشرة إلى عُشْرٍ ، كما يصبح متوسطهما هو يوم العمل المعتاد . أما إذا ؛ ما أخذنا المقياس الصغير على أنه خمس دقائق ، فإن متوسط المقياسين يكون الصيف بكامله . إن الهجيع وضبط النفس اللذين ينتجان عن استعمال المقياس الأول يقارنان بالسرعة التى يظهر بها هذا المقياس ، السرعة التى تمضى بها السنون فى مرورها على الإنسان ، ومن ثم معها الخوف من الموت ؛ أما حمى الحياة ، وتفاقمها ، كما نعرفها من استعمال المقياس الثانى ، فهما يقارنان بهدوء الفضاء الخارجى ، ذلك الفضاء الذى يعطينا المقياس وغيابه ، ومعه القيمة المطلقة ، أو إن شئت فقل القيمة فوق الزمنية extra-temporal ، المتصلة باللحظات القصيرة لمعرفة الذات التى يختص بها هذا المقـــياس ، وبشيء من الأمن والأمان نظراً لأن مثل هذا المقياس يجعل الموت بعيداً .

هذان المقياسان الزمنيان هما وتبايناتهما متضمنان فى البيتين الشعريين السابقين فى عمل واحد من أعمال الفهم والإدراك بسبب الكلمتين : still التى معناها "بلا حراك" والكلمة swift التى معناها "سريعاً" . ولكون هاتين الكلمتين متناقضتين contradictory بالشكل الذى هما عليه ، فذلك يتطلب منا تصور هاتين الكلمتين بطرق متباينة ؛ وهذا بدوره يمكننا من مواجهة السماوات المفتوحة باستقرار وثبات جوابى من معرفة الذات ، كما يمكننا الشكل الذى عليه هاتان الكلمتان من مواجهة قِصَر الحياة البشرية بمعنى تهكمى مفاده أن هذه الحياة ما هى إلا صباح وربيع ، وأن الشتاء يسبقه صيف كامل ، كما يسبق الليل يوم بكامله .

وأنا أنعت كلمتى "سريعاً" swift و "بلا حراك" still هنا بالغموض برغم أن كلاً منهما يقصد بها أن تشير إلى مقياس بعينه من المقياسين الزمنيين ؛ والسبب فى ذلك أن هاتين الكلمتين تضعان فى ذهن القارئ مقياسين زمنيين من خلال عمل واحد من أعمال الفهم والإدراك . ولكن نظراً ، لكون هذين المقياسين حاضرين، فهما يستعملان بشكل من الأشكال مع كل صفة من هاتين الصفتين ، كى تكون الكلمتان غامضتين بمعنى مباشر مطرد ؛ فسنين years عمر الإنسان تبدو "سراعاً" swift بالمقياس الزمنى الصغير ، شأنها فى ذلك شأن السّديم ، ذلك الضباب الرقيق ، القادم من الجبال ، 'الذى يتجمع للحظة ، ثم يتبعثر كما أن "الصباح" morning يبدو "بلا حراك" still بالمقياس الزمنى الكبير ، كى تصبح تلك اللحظة رؤيوية apocalyptic وسماوية إلى حد ما .

افتقار هذين البيتين إلى القافية ، والعروض والوسائل الصريحة الأخرى التى من قبيل المقارنة هو الذى يجعلنا نطلق عليهما بطريقة عادية اسم الشعر لا لشىء سوى لإحكامهما ؛ فالشاعر صنع عبارتين statements كما لو كانتا متصلتين ، والقارىء مُجْبَرٌ على دراسة علاقتهما بنفسه. أما السبب الذى حتم على الشاعر اختيار هاتين الحقيقتين للقصيدة فمتروك للقارىء أن يخترعه هو بنفسه ؛ إذ سوف يخترع القارىء تشكيلة من الأسباب وَيُنَظِّمُ هذه الأسباب فى ذهنه هو وهذه فى رأيى ، هى الحقيقة الأساسية فى استعمال اللغة استعمالاً شاعرياً .

ومن بين الاستعارات الفاعلة من وجهات نظر عدة ، يمكن لنا أن ندرج ، وبلا توسع كبير ، تلك الاستعارات التى يمكن تعرفها بوصفها استعارات من ناحية والتى يمكن تلقيها من الناحية الأخرى ، على إنها مجرد كلمات فى إطار معناها المكتسب . واللغات كلها مكونة من استعارات ميتة شأنها فى ذلك شأن التربة المكونة من رفات الجثث ، ومع ذلك فإن اللغة الإنجليزية ربما تنفرد بامتلائها بالاستعارات التى من هذا القبيل ، تلك الاستعارات التى ليست ميتة ولكنها ناعسة ، كما أن هذه اللغة عندما تصنع عبارة مباشرة ، فإنها تلونها بمقارنة تفهم ضمناً . والقاعدة المدرسية المضادة للاستعارة المختلطة ـ التى تعد بحد ذاتها سلاحاً قوياً ـ أمر ضرورى إلى حد كبير نظراً لوجود أولئك الناعسين ، الذين يتحتم التعامل معهم باحترام ؛ والاستعارات التى من هذا القبيل يصعب استعمالها عن استعمال كل من الكلمة المعتادة أو الاستعارة ، والسبب فى ذلك أننا عندما نخلط بين الاستعارات التى من هذا القبيل يتعين علينا أن نثبت أننا واعون لمعناها ، ولسنا مجرد مستشعرين لإمكانيات اللغة وحسب .

الجمال ليس سوى زهرة

سوف تبتلعها التجاعيد .

السطوع يسقط من الهواء .

الملكاتُ مُتْنَ شابات وجميلات .

التراب أغلق عينى هيلين .

أنا مريض ،لابد أن أموت .

ارحمنا ، يا الله .

(ناش ، آخر وصايا الصيف وعهوده)

الأصل الإنجليزى :

Beauty is but a flower

Which wrinkles will devour.

Brightness falls from the air.

Queens have died young and fair.

Dust hath closed Helen's eye.

I am sick, I must die.

Lord, have mercy upon us.

Nash, Summer's Last Will and Testament.))

وأنا أطلق على الاستعارة هنا اسم الاستعارة المخضعة نظراً لأن الكلمة "يبتلع" devour لابد أن يكون معناها هنا "يزيل" remove أو 'يحل محل' replace ، على ألا تحمل أى معنى إضافى من معانى القسوة أو أى معنى إضافى من معانى ذلك الذى يكون غير طبيعى . وقد تبدو هذه الاستعارة مختلفة تماماً عن ..ستعارة المخضعة الأقل وضوحاً فى اشتقاق كلمة من قبيل "الفهم والإدراك" apprehension ، ولكن القارىء قد يتجاهل النتائج التى تترتب حتى على استعارة واضحة تماماً من قبيل الاستعارة التى فى الكلمة "يبتلع" devour . وإذا ما غصنا فى الاستعارة ، فقد نجد أنها تصنع من الزمن edax rerum ، كما أنها تجعل من التجاعيد علامات لأسنان الزمن ؛ والأكثر احتمالاً هنا أن هذه الاستعارة تقارن التجاعيد الأخدودية الطويلة التى تكون فى الوجه بالقرحات القارضة ، أو باليسروعات التى على بتلات الزهرة ، كما تقارنها أيضاً بالديدان التى ينبغى أن تَقْضِمَ فى القبر . ومن بين كل هذه المقارنات نجد أن مقارنة تجاعيد الوجه باليسروع (من "الزهرة" Flower) هى المقارنة التى تصر عليها المقارنة وتركز عليها أيضاً ، غير أن الخيال الأليزبيثى Elizabethan لن يترك فرصة يسمح فيها بتهوية ديدانه الجثمانية المعجزة .

من ناحية أخرى فإن البيت الذى يقول :

السطوع يسقط من الهواء .

الأصل الإنجليزى :

Brightness falls from the air

يعد مثالاً من أمثلة الغموض عن طريق عدم الوضوح ، ذلك الغموض الذى أفرط

فى استعماله فى فترة ما قبل الرفائيليين Pre-Raphaelites . ومن الواضح أن بيت الشعر يمكن أن يدور عن تشكيلة من الأشياء . فالشمس والقمر يمران تحت الأرض بعد فترة طلوعها ، كما أن هناك نجوماً تهوى فى أزمان غريبة ؛ كما أن إيكاروس (١٨) هو وفريسة الصقور ، بعد أن حلقا طائرين فى اتجاه السماء ، سقطا fall منهكين أو ميتين ؛ والأشياء الدوارة اللامعة التى وضعها القرن السادس عشر على قمة مبنى من المبانى كانت "تسقط" fall فى معظم الأحيان . أو بمعنى آخر ، إن الصقور ، والبرق ، وكذلك الأحجار النيزكية "تسقط" fall مشتعلة متوهجة من السماء على فرائسها . وإذا ما تناولنا "السطوع" brightness من الناحية التجريدية ، بمعنى ألا تعنى هذه الكلمة شيئاً ساطعاً ، فإنها من حيث المنفعة تصبح الضوء "يسقط" falls ، منعكساً انعكاساً مشتتاً ، من السماء . وما دامت الشمس أسطع من الأرض (وبخاصة عند الشفق) فإن السطوع يكون طبيعياً بالنسبة لها ؛ وما دامت الأرض يمكن أن تكون ساطعة عندما تكون السحب مظلمة ، فإن السطوع brightness يسقط falls من السماء إلى الأرض عندما يكون هناك تهديد بالرعد . "كل شىء خطير ، حتى السماوات غير متأكدات من سطوعهن" أو أن "الصفات التى فى الإنسان والتى تستحق الاحترام ليست طبيعية بالنسبة له وإنما هى عطايا مختصرة من الرب God ؛ إن هذه الهبات والعطايا تسقط fall مثل المنّ وسرعان ما تنصهر". وبوسعنا أن نستخلص أيضاً ، من القمع الذى فى فكرة الرعد فكرة أخرى مفادها أن كرم الطبيعة Nature الآن "فى زمن الطاعون" إنما يُقَاطَعُ interrupted على نحو خطير ؛ بل نجد أيضاً فى مشهد الاحتفاء السماوى البديع الذى كتب الشاعر القصيدة من أجله ، نجد فى هذا المشهد لطخة taint من الظلام فى الهواء نفسه .

وإنه لمن المناسب أن أشير هنا إلى نظرية ساخرة كتبها ناش Nash أو قصد إليها هنا من الكلمة hair (١٩) التى تدل على الشعر ؛ فهذه الكلمة ، مع أنها أقلّ خيالاً ، الا إنها مناسبة جداً ؛ والغريب بحق (فالكهرباء هى وحيوية الشباب الغامضة هما اللذان سقطا fall من "الشعر" hair) إن هذه الكلمة تحمل الإيحاء نفسه الذى لصورتها الأخرى ؛ فضلاً عن أن هذه الكلمة تعطى معالم واضحة لمعنى واحد مباشر . والمعروف أن اللفظ (النطق) pronunciation أصيب باضطراب قليل فى العصر

الإليزابيثي من جراء التنفُّجيةِ ، ونحن نتصور أن ناش Nash قصد إلى أن يكون للكلمتين تأثير بشكل أو بآخر . والآن وبعد كل هذه الجلبة التي لاداعي لها ، والتي أثيرت من حول اسقاط حرف الهاء aitches ، يصبح بوسعنا أن نتخيل الحال الذي سيكون عليه بيت شعر من هذا القبيل .

الحصول على المعنى النهائي لهذا البيت يحتم علينا أن ندرس البيت الذي يليه ؛ إذ يحتوي هذا البيت على حالة أخرى من حالات الشّعر هي وضع الشيء جانب الآخر Juxtaposition ، كما هو الحال في :

التراب أغلق عيني هيلين .

الأصل الإنجليزي :

Dust hath closed Helen's eye.

في هذا البيت يتعين علينا أن نعرف هيلين على أنها جثة غير متحللة أو تمثال ؛ إن "التراب" dust من الخارج هو الذي يستقر على جفونها ، كما أن "التراب" هو الذي يوضح أن هذه الجفون مفتوحة منذ زمن طويل ؛ يضاف إلى ذلك أن الإيحاء بأن التراب dust إنما يتولد من مسارها هي شخصياً ، لا يجيء إلا في الخلفية Back-ground ، باعتبار أن تلك حقيقة لا يمكن مواجهتها بغير هذا الطريق . وكنتيجة لهذا الغموض ، يفرض البيتُ على "السطوع" brightness مقارنة أخرى أكثر إرعاباً ؛ فنحن نجد من ناحية ، أن الهباءات (٢٠) الساطعة bright هي التي ترقص في أشعه الشمس ؛ تلك الهباءات التي تسقط Fall وتصبح تراباً قذراً ومعدياً ؛ ومن الناحية الأخرى ، نجد أيضاً الخفة ، والمرح ، ونشاط الإنسانية التي سوف تؤول إلى تراب dust في القبر .

والكلمة إذا ما اختيرت على أنها "تفصيلة حية" ، أو على أنها خاص بالنسبة لعام ، تجعل القارىء يتشكك في وجود أسباب بديلة ربما تكون قد أدت إلى مثل هذا الاختيار ؛ والواقع أن المؤلف قد يجد من الصعب عليه أن يقول بذلك . ووجود العديد من الكلمات التي من هذا القبيل قد يُوجِدُ طرقاً بديلة ننظر بها في هذه الكلمات طبقاً لأهميتها .

بان[٢١] هو كُلّنا ، فبواسطته نتنفس ، نعيش ،

نتحرك ، نكون ؛ ...

لكن عندما يُكَشِّر ، فإن الغنم ، وأأسفاه ،

والرعاة يذوون ، وكذلك العشب .

(بن جونسون ، ذكرى بان السنوية)

الأصل الإنجليزى :

Pan is our All, by him we breathe, we live,

... We move, we are;

But when he frowns, the sheep, alas,

The shepherds wither, and the grass.

(Ben Jonson,Pan's Anniversary.)

كلمة "وأأسفاه" Alas ، الكلمة التى تشرح لنا البنود التى يتعين علينا أن نأخذها ، مأخذ الجد من بين الكلمات التى ضمن القائمة هنا ، تنتمى إلى كلمة "الغنم" sheep بحكم الجوار والقرب وبحكم التقطيع العروضى للبيت ، كما تنتمى هذه الكلمة إلى كلمة "العشب" grass بحكم أنها تصنع معها قافية ، كما تنتمى هذه الكلمة أيضاً إلى 'الرعاة' Shepherds ، برغم تواضعهم ، عن طريق عمليات الحكم والتمييز الإنسانى ؛ هذه الكلمات تتصل ببعضها كى تعطى ثلاثتهم ما يستحقونه من اهتمام من ناحية ، وحتى يمكن الحفاظ على توازن الشعر verse والإبقاء عليه . الإيحاءات الإنجيلية التى لكلمة 'العشب' grass باعتباره رمزاً لحياة الإنسان (كل صباح يكون أخضر وينمو ؛ وفى المساء يُقْطَعُ ، ويُجَفَّفُ ويذوي) تزيد من المهابة ؛ أو أنها ، من وجهة نظر أخرى ، تجعل المرور أمراً تجديفياً بشكل مناف للعقل ، والسبب فى ذلك أن الرب بان Pan إنما يمثل هنا جيمس الأول James 1 . جمال الدوبيت couplet ، وعناصر استثارة الشفقة فيه ، و"تغنِّيه الشفاف" sheer song يتحقق عن طريق مهابة موسيقى الكلام

intonation المفـروضـة ، من جـراء صـعـوبة القـول ، الأمـر الذى يؤدى إلى إنتـاج الاحتمالات كلها .

هذا الاعتبار الأخير مهم ، نظراً لأنه يُلَمِّحُ بصورة أو بأخرى إلى الأسباب التى تدعو إلى أن تنتمى الوسائل التى من هذا القبيل إلى الشعر أكثر منها إلى النثر ، أو الأسباب التى تجعل الشعر مختلفاً عن النثر . فالشكل العروضى يفرض على النحو شكلاً من أشكال التفسير الحاد ، وهو ما يجعل النحو يؤتى أكله حتى عندما لا تكون هناك "أغنية" Song.

أريد أن أعرف قصّاباً يرسم ،

خبازاً يُقَفّى من أجل مطاردته ،

صانع شمعدانات ، يُعَرِّف نفسه

أكثر على الأغنية ، أو ، يخرس مصادفة

يُفْرِغُ زناد فكره على الناى .

(براوننج)

الأصل الإنجليزى :

I want to know a butcher paints,
A baker rhymes for his pursuit,
Candlestick-maker, much acquaints
His soul with song, or, haply mute,
Blows out his brains upon the flute.

(Browning.)

"أريد أن أعرف أن طائفة القصابين بكاملها ترسم" أو "أريد أن أعرف أن قصاباً يرسم" أو "أريد أن أعرف أنا شخصياً قصاباً يرسم" ؛ أيه عبارة من هذه العبارات تصح أن تكون معنى للبيت الأول من الأبيات المذكورة آنفاً ، وتحكيم أى عبارة من هذه

العبارات باعتبارها معنى للبيت ينتج عنه أن يكون معنى البيت على النحو التالى "أريد أن أعرف أن عضواً من طائفة القصابين احتمالية أن يكون رجلاً يرسم ضئيلة جداً لديه ، أو أنه يستطيع أن يفعل ذلك إذا ما أراد فى أى حال من الأحوال" . إن مطالب العروض تسمح للشاعر أن يقول شيئاً لا يدخل فى عداد الإنجليزية الدارجة المعتادة حتى يتسنى للقارىء أن يتعرف مختلف الأشكال الدارجة المعتادة القريبة مما يقوله الشاعر ، ثم يضع القارىء هذه الأشكال والصيغ إلى جوار بعضها ؛ وازنا احتمالات هذه الأشكال والصيغ نسبة إلى تقاربها من بعضها . من هنا ، فإن الشعر من منظور أسباب هى من قبيل هذا السبب ، يكون أكثر إحكاماً ، فى حين أنه يبدو أقل دقة من النثر .

ولعل هذه الأسباب ، إضافة إلى أسباب أخرى ، هى التى تجعلنا نلاحظ بسرعة مدى الخطورة التى تترتب على عدم إحساس الشاعر بأسلوب الكلام المعاصر له ، ذلك الكلام الذى تدرب الشاعر فيه على أن يركز عليه قوى فهمه وإدراكه ، يضاف إلى ذلك أن عدم الإحساس من جانب الشاعر هذا ، هو الذى ينتج تلك الغثاثة thinness أو ذلك القوام الباهت الذى نجده عند الشاعر وليام موريس William Morris . وهذا هو السبب الذى يجعل وضع كلمات محددة مكتوبة بالخط الإيطالى طلباً للتوكيد (وهنا نجد الفيكتوريين [٢٢] مذنبين أيضاً) أمراً شائعاً جداً ومبتذلاً ؛ فالجملة الجيدة البناء يتحتم عليها أن تقبل نَبْر أية كلمة من كلماتها ، كما ينبغى عليها أن توضح من داخل نفسها الطريقة التى يمكن بها تركيب مواقع النبر التى من هذا القبيل . وفى كل من النثر والشعر ، فإن الانطباع الذى مفاده أن المضامين التى من هذا القبيل قد أمكن تناولها بمزيد من المحاكمة العقلية Judgment أكثر مما يمكن أن ندركه نحن ونتصوره ، ولذلك الانطباع الذى مفاده أيضاً أننا مع لغة كهذه ، نستطيع أن نستخلص منها المزيد من المعانى التى لا تحصى ولا تعد ، ولا نعرفها ، كل ذلك هو الذى يجعلنا نشعر بالاحترام إزاء أى أسلوب من الأساليب .

يضاف إلى ذلك أننى درست "مضامين" الجمل فيما يتعلق أصلاً بما تأخذه هذه الجمل قاعدة مسلماً بها ، وما يتحتم أن يكون فى الذهن إن قدر لمثل هذه الجمل أن تكون مناسبة . وأشهر مثال على ذلك هو الجملة التى تقول : "هل توقفت عن ضرب

زوجـتك ؟" Have you stopped beating your wife ؟ ، تلك الجـملة التى تزعم أنهـا تعرف بالفعل أنك معتاد على ضرب زوجتك . وهنا يمكن تحديد شكل من أشكال المضامين التكميلية : ما الذى ينبغى ألا يكون فى الذهن إذا أردنا للجملة أن تكون مناسبة ؟ ما هو ذلك الذى تتركه الجملة غامضاً ومبهماً وغير واضح ؟ أو الذى لا تفكر فيه الجملة ، أو ذلك الذى لا تحسه الجملة . استعمال النص هنا يسلم فرضاً بأن ذلك الشىء الخاص يمكن أن يكون فى الذهن ، وإلا لما فكرنا فيه بوصفه مضموناً . وقد نظن أن ذلك إنما قلل من أهمية مضمون سلبى لايعيه الإنسان إلا عندما تكون فرضيته غير مبررة ؛ ولكن الذهن (العقل) mind مدمر بطبيعته ؛ فأية فرضية قد تصادف شكاً أو ارتياباً فيها ؛ ومن ثم ، فإن غالبية الناس يعون أن بوسعهم أن يفرضوا ذلك الذى يسلمون به . ونحن عندما نتكلم عن "المضامين" نعنى المضامين السلبية والإيجابية ، بل يصعب فى الحقيقة التمييز بينها . ويتعين على المرء ، إن أراد أن يكتشف مضموناً سلبياً ، أن يلاحظ المدى الذى وصل إليه استعمال العبارات الخام المخزونة التى لم تناسب الموقف تماماً ، كما لو كانت هذه العبارات ليست بحاجة إلى المزيد من التحديد ، أو لا يمكن تحديدها تحديداً سليماً بأكثر مما هى عليه ، أو إلى الحد الذى عنده يكون الشكل المختار من الكلمات قد قال الكثير ولايستطيع أن يقول أكثر مما قال . وتأسيساً على هذه الأسباب ، فإن الحروف الخاصة تبدو فى معظم الأحيان متكيفة تكيفاً دقيقاً مع خلفيتها عندما تكون مكتوبة بطريقة عرضية أو عن غير قصد ؛ إن مدى إهمال هذه الحروف للغتها ، وحجم الإهمال الذى توليه هذه الحروف لمختلف الأمور التى يجرى تناولها ، هو الذى يكون دقيقاً جداً . وبالطريقة نفسها ، نجد ، فى المحادثة أيضاً ، أن هذا النوع من التضمين الأكثر نقاء ، يكون على درجة عالية من التطور . ويمكن أن نقارن هذا النوع من التضمين باستعمالنا لعضلات الوجه ، التى نقصد بها استعمالات مختلفة أو على درجة كبيرة من الصراحة (كما هو الحال فى العضلات التى حول العينين ، والتى صممت بطريقة تحول دون اتخامهما بالدم عندما نصرخ ، لتوصل بها ظلالاً دقيقه من "التعبير" expression . ويمكن مقارنة هذا النوع من التضمين ، بعضلات الوجه ، من منظور أن التضمينات تحتوى على وسائل لفظية أقل ، شأنها شأن قلة وسائل تحريك عضلات الوجه ، من ضروب

الشعور التى يمكن توصيلها عن طريق مثل هذه التضمينات ؛ وهذا يعطى الغموض فرصة فطرية أصيلة inherent يجرى استغلالها بصورة منتظمة . إن تأليه السهولة اللامبالية careless ease فى الأدب ، تلك السهولة التى يكون المرء فيها أقل وعياً بالجمهور ، تنطوى على الكثير من الخداع ، ومع ذلك فإن مزاياها وأخطارها من نوع واحد .

وإذا كان ثراء التضمين هو الذى يتعين على الجمل أن تحمله فى الشعر ، نظراً لأن هذه الجمل يجب أن تبدأ بحكة ثم تجعل القارىء مالكاً للموقف ـ الذى تفترضه هذه الجمل ـ بكامله ، فإن ذلك هو الذى يؤكد على أهمية "الصدق" sincerity ، وبصعوبة تقليد أى أسلوب من الأساليب . إن بوسعنا استجواب أية قصيدة من القصائد ، ويجب أن نعلم ، كى نتأكد من أن القصيدة سوف تجتاز هذه العملية بسمعة غير متناقصة ، يجب أن نعلم أنه بسبب تشكيلة واسعة من الفرضيات والمسلمات الممكنة فى القارئ فإن فرضيات الكاتب (المؤلف) تبدو معقولة بالقدر الذى يسمح بتبينها والتسليم بها ؛ يضاف إلى ذلك ، أنه نظراً لتسلسل درجات العناية والاهتمام لدى القارىء ، فإن الفرضيات التى يكتشفها فى الكاتب (المؤلف) لن تكشف عن نفسها بأنها تتناقض مع نفسها على نحو تبدو معه سخيفة أو منافية للعقل عند قارىء من هذا القبيل .

من هنا فإن السبب فى أن الغموض يكون أكثر إحكاماً فى الشعر عنه فى النثر ، والذى هو غير الحقيقة التى مفادها أن القارىء مدرب على توقع الغموض ، يبدو متمثلاً فيما معناه أن وجود العروض و القافية اللذين نعترف بأنهما لاعلاقة لهما بتوصيل عبارة statement من العبارات عن طريق العملية المباشرة ، هو الذى يجعل الانحراف diverge عن النظام العامى الدارج للعبارة أمراً معقولاً ومن ثم يتضمن مثل هذا الانحراف عدة أنساق وصيغ عامية راغت عنها العبارة غير أن الإيقاع ، بحد ذاته ، يعد سلاحاً قوياً ، ويحتاج منا إلى دراسته على حدة ؛ وأنا عندما ناقشت المضامين السلبية هنا أكون قد اقتربت منه بطريق غير مباشر .

والإيقاع يسمح لنا ، عن طريق إلغاء play off الإيقاعات النثرية الممكنة فى مواجهة الإيقاعات الشعرية فوق السطرية ، بتجميع تشكيلة من العبارات statements

فى إطار نظام واحد . والأثر المباشر للإيقاع هو موضوع فسيولوجى ؛ وبخاصة ، إن الضربة الإيقاعية التى تكون أسرع من النبضة يمكن التحكم فيها وتكون بهيجة ، ولاتتطلب تعاطفاً أو مشاركة وجدانية حميمة ؛ أما الضربة الإيقاعية التى تكاد تكون متزامنة مع النبض فتبدو أمينة sincere وتتطلب تعاطفاً أو مشاركة وجدانية حميمة ؛ فى حين أن الضربة الإيقاعية التى تكون أبطأ من النبض ، كما هو الحال فى الجرس الجنائزى ، تبدو مثقلة بالاحتمالات ولايمكن السيطرة عليها أو التحكم فيها . ولكن إذا كان الإيقاع البسيط هو الذى نفهمه ، وليس شيئاً أكثر تعقيداً يكتنف المعنى ، فإن المعنى هو الذى ينبغى أن يحدد سرعة الإيقاع pace التى يجب أن نقرأ بها الشعر . وبطبيعة الحال ، فنحن لا نفهم ضربة إيقاعية واحدة ، كما هو الحال فى قرع الجرس ؛ أما إذا كان الإيقاع ضربة واحدة (نظراً لأن الأذن تصر على الإيقاعات المهيبة ، إضافة إلى أن الكوكايين يمكن أن يحول الضربة الواحدة إلى سلسلة من الضربات) فإن ذلك يحتم استعمال الكلمة فى صيغة الجمع ؛ والتفعيلة ، والجملة النحوية ، والبيت ، والجملة ، والمقطوعة أو الفقرة ، بل والنشيد كله ، أو عنوان الموضوع ليست سوى وحدات إيقاعية ؛ وهذا يحتم علينا أن نتعامل مع بيت الشعر الإيقاعى كله باعتباره مركباً هائل التعقيد لايتحدد إلا بالمعنى وحده ؛ يضاف إلى ذلك أن المعنى ، فى مثل هذه الحالة ، هو الذى ينبغى أن يحدد الطريقة التى نستطيع بها تفسير بيت شعرى من هذا القبيل . ولكيما يكون الإيقاع مفيداً بشكل أساسى باعتباره وسيلة من وسائل الإصرار على المضامين الممكنة وتحديدها ؛ ومع أنى قد أبدو متجاهلاً للإيقاع خلال الجزء الأكبر من هـذا الكتاب ، فسوف أستعمله (الإيقاع) دوماً ، بشكل من الأشكال ، ضمن الحسابات الجانبية ، باعتباره (الإيقاع) وسيلة لفهم النحو .

وعلى كل حال ، فإن بوسعنا أن نوازن بين استعمال الإيقاع وبين استعمال الغموض ؛ ذلك أن الاهتمام بالإيقاع يجعل الشاعر طويل الجناحين ، فى حين أن الغموض ظاهرة من ظواهر الضغط والاختصار compression . من هنا ، يندر أن نجد فى أى من سبنسر Spenser أو مارلو Marlowe غموضات ذات صلة بالموضوع ، والسبب فى ذلك أنهم يستعملون تشكيلة من الوسائل كى يحافظوا بها على شكل من أشكال التأثير الشعرى إلى الحد الذى يمكن عنده نشر العقدة الشعرية على

نطاق واسع ، كما لا نتبين عند هذا الحد إن كانت الاستعمالات المنفصلة لكلمة من الكلمات يمكن أن تشكل تورية pun إذا ما ضممناها إلى بعضها . ومارلو Marlowe عندما ينجح فى استثمار انتصارات كل من البساطة واهتمامه بالإيقاع فإن الأمر ، فى معظم الأحيان ، يتعلق بفصل مضامين جملة من الجمل واستعمال هذه المضامين فى أوقات متباينة .

مياندر . ياصاحب الجلالة سيكون لك ما تريد حالاً

وتركب منتظراً خلال بيرسيبولز .

(يخرج الجميع ما عدا تامبورلين وأتباعه)

تامبورلين . وتركب منتصراً خلال بيرسيبولز .

أليس جميلا أن تكون ملكاً ، ياتشيلزٌ ،

يا أوزمكازانى ويا ثيرديامز .

أليس من الجميل جمالا بالغا أن تكون ملكا

وتركب منتصراً خلال بيرسيبولز ؟

الأصل الإنجليزى :

MEANDER. Your majesty shall shortly have your wish

And ride in triumph through Persepolis.

Exeunt all except TAMBURLANE and his Followers.))

TAMBURLANE. And ride in triumph through Persepolis.

Is it not brave to be a king, Techelles,

Usumcasane and Theridamas,

Is it not passing brave to be a king,

And ride in triumph through Persepolis

ويوسع تامبورلين TAMBURLANE أن يستعمل هذه الكلمات وحدها مرات ومرات نظراً لأن ذهنه غارق فى الاندهاش منها ؛ وفكرة مارلو عن الروح البطولية بفضل بساطتها المفرطة وشهيتها التى لا حد لها استهدافاً للتعبير ، بأى شكل كان ، عن رغبته فى المجد ، وبعد أن تكون جملة فرعية (ثانوية) قد انفتحت خارجة من جملة أخرى ، بطاقة لا تنفد ، تواصل هذه الفكرة زئيرها عند النهاية بنفس المباشرة direct-ness والتلقائية التى بدأت بها فى البيت الافتتاحى . وعلى ذلك فإن افتقار مارلو إلى التنويع فى تشكيلة إيقاعه هو بحد ذاته وسيلة من وسائل رقة الإيقاع . ولهذا السبب نفسه نجد أن البيت نفسه يتكرر هنا بثلاث نغمات مختلفة هى : نغمة التذلل والخنوع obsequiousness ونغمة الاندهاش ، ثم نغمة الانتصار ، الأمر الذى كان شكسبير قادراً على أن يأتى به كله فى بيت واحد .

فوستس ، هذه الكتب ، وذكاؤك ، وخبرتنا ،

يجب أن تجعل الأمم جميعها تمجّدنا .

ومثلما يُطيعَ المغاربة الهنود سادتهم الأسبان

يجب أن تكون أرواح كل عنصر

فى خدمة ثلاثتنا دوماً ؛

مثل الأسُود يجب عليها (أرواح كل عنصر) أن تحرسنا كلما شئنا ،

مثل التّزويين الْمينيّين ، بهراوات فرسانهم ،

أو مثل عمالقة ليلند ، يخبّبون على جوانبنا ؛

أحياناً مثل النساء ، أو مثل صبايا غير متزوجات ،

يظللن مزيداً من الجمال فى جباههن الهوائية

جمالاً أكثر من جمال نهدى ملكه الجمال الناصعين :

من فينيسيا، يجب عليها (العناصر) أن تسحب سفناً تجارية ضخمة ،

ومن أمريكا صوف الخراف الذهبى

الذى يحشو ، كل عام ، خزانة فيليب العجوز ؛

عندما سيكون فوستس العليم مُوطَّد العزم .

الأصل الإنجليزى :

Faustus,these books, thy wit, and our experience,

Shall make all nations to canonise us.

As Indian Moors obey their Spanish Lords

So shall the spirits of every element

Be always serviceable to us three;

Like Lions shall they guard us when we please,

Like Almain rutters,with their horsemen's staves,

Or Lapland giants, trotting by our sides;

Sometimes like women, or unwedded maids,

Shadowing more beauty in their airy brows

Than have the white breasts of the Queen of Love:

From Venice shall they drag huge argosies,

And from America the golden fleece

That yearly stuffs old Philip's treasury;

If learned Faustus will be resolute.

البيت الأخير ، من هذه الأبيات ، يعد منذ الوهلة الأولى فكرة تلْويَّة (٢٣) تعبر عن الحصر (القلق) ، بيد أننا عندما نغمر هذا البيت فى الأسلوب نُسلِّم به ونقبله باعتباره جزءاً من الجملة المقصودة دوماً ، تلك الجملة التى ربما كان من الأفضل وضعها بين البيتين الثانى والثالث . ومسألة حتمية الاحتفاظ بالجملة الشرطية على امتداد كل هذه الإضاءات الشعرية المتتالية ، ومسألة بقاء هذه الجملة على ما هى عليه

من إقناع وقرار resolution هذا كله بحد ذاته يعد بياناً لشخصية بطولية . يضاف إلى ذلك ، أننا نحصل على الانطباع الكلى عن شخصية فالديز Valdes عن طريق الربط بين هذين التفسيرين . وإذا كانت الأبيات القوية المنفردة تستطيع أن تقول الكثير من خلال النظام الذى هى عليه فقط ، فإن الأمر لايحتاج إلى الكثير من رقة التضمين داخل هذه الأبيات .

وأنا أتناول هنا غموضات الإيقاع التي من هذا القبيل باعتبارها عملاً لاينطوى على غموض نحوى ، أو تعنى غموضاً بارزاً وملحوظاً فى استعمال الكلمات . وترتيباً على ذلك فإن هذا المثال الأخير ينتمى إلى فصل لاحق من فصول هذا الكتاب ، نظراً لأن هذا المثال يتضمن عاطفتين مختلفتين فى المؤلف. وأنا أوضح هاتين العاطفتين هنا نظرًا لشح الآلات ؛ إنها آلات تستعمل بصورة مستمرة فى الغموضات التى من النوع الأول ، إضافة إلى أن هذه الأمثلة قد تبلغ من البروز حداً يثبت عنده أنها قوية .

نعم ، انظر ، السماء العالية والأرض تتوعكان من أساسهما الأوَّلى .

كل الأفكار التى تمزق القلب موجودة هناك ، والكل هباء ؛

رعب واحتقار وكراهية وخوف واستياء ؛

آهٍ لماذا استيقظتُ ، متى سأنام ثانية ؟

(أ . إى . هوسمان ، القصائد الأخيرة)

الأصل الإنجليزى :

Aye, look, high heaven and earth ail from their
prime foundation.
All thoughts to rive the heart are there, and all are
vain;
Horror and scorn and hate and fear and
indignation;
Oh why did I awake, when shall I sleep again?
(A. E. Housman, Last Poems).

يتخذ الإيقاع الرئيسى فى البيت الثالث (عرف الموجة) من الكلمة الدالة على 'الكراهية' hate موضعاً للنبر الأولى ، ويجعل من الأسماء الثلاثة الأول مجموعة واحدة . أما الكلمة الدالة على 'الخوف' fear فهى تمثل موقع النبر الثانوى ، الذى يتحقق عن طريق تفعيلة foot إضافية ، بمعنى أن كلمتى "الخوف" fear و"الاستياء" indignation إنما تعملان كوحدة واحدة توازن الكلمات الثلاث الأخرى ، وعن طريق الجاذبية والسحر يتبين أن "الخوف" fear المقصود إنما نفهمه ونراه من منطلق أنه من نوع محترم ومبجل . ولكن يقف من وراء طاقة وتصميم معالجة البيت كوحدة واحدة ، التجميع الهزاز ، المهشم والمستاء والعاجز ، الذى يعامل الأسماء الأربعة الأول بوصفه مكونًا ، إذ يربط هذا التجميع "الخوف" fear "بالكراهية" hate حتى يجعل الخوف ضعيفاً ومعقداً تعقيداً شديداً ، فى حين يلقى ذلك التجميع "بالاستياء" indignation باعتباره رفضاً معزولاً عالى الصرير .

لقد أتيت على ذكر سبنسر Spenser ، الذى لايمكن أن تغفل عنه أو تتجاهله الدراسات الخاصة بالإيقاع . وحتى يتسنى لى توضيح ميزان إيقاعه ، يكفينى هنا أن أسجل بعضاً من الطرق التى استطاع بها أن يبث الحركة فى المقطوعة الشعرية المأخوذة من قصيدته التى عنوانها "الملكة الجميلة" faerie queene ؛ وسبنسر Spen- cer يوضح موقفه من جمله هنا عن طريق رهافة الحركة وليس عن طريق وسائل التضمين فى الجمل بحد ذاتها . وفى ذات الوقت ، وبمجرد أن يُثَبِّت سبنسر هذا الموقف ، تصبح مسألة وصفه أمراً سهلاً فى ضوء معنى الكلمات أكثر منها فى ضوء معنى الإيقاع ؛ وفى المثال التالى ، الذى اخترته من شعر سدنى Sidney سوف أحاول استعمال أسلوب المعالجة الآخر .

إن سبنسر يركز اهتمام القارىء على حركة مقطوعته : عن طريق استعمال الكلمات القديمة والتراكيب المهجورة ، كيما يكون الإنسان على مسافة آمنة من ممارسة حكم مباشر ، وذلك عن طريق عدم إحداث أى تغيير سريع فى المعنى أو الشعور ، عن طريق الحفاظ على الجناس الاستهلالى والإبقاء عليه ، وكذلك الحفاظ أيضاً على الصفات المتوازية ، والحفاظ أيضاً على بيان كامل بالمكملات الفكرية ، وأيضاً عن طريق التكرار الحالم للمقطوعة العظيمة ثم التوقف توقفاً تاماً عند نهايتها . يضاف إلى

ذلك أن الشكل العروضى أ ب أ ب ب جـ ب جـ جـ A b a b b c b c c ما هو إلا وحدة يمكن تجزيئها إلى تشكيلة مختلفة من الأشكال العروضية ، كما أن الطرق التى يمكن بها تجزىء هذه الوحدة بصورة متتالية تصلح لعدد هائل من الأنماط العروضية . فالرباعية الأولى ترضى الأذن مباشرة وبدون مفاجأة ، كما أن المقطوعات الأخرى يمكن تصنيفها أيضاً عن طريق العلاقات النحوية التى فى البيت الخامس المهم ، تلك العلاقات التى تشكل مضخة هينة لينة لخريف الرباعية الأول الذى يدب الموت فيه ، وبذلك ترفع تلك العلاقات البيت الخامس فى الهواء ، وتمنعه من أن يتداعى مبتعداً عن بقية المقطوعة .

البيت الخامس هذا ، قد يكمل ، على سبيل المثال ، معنى الرباعية بدو بيت ، وبذلك تبدأ المقطوعة بوحدة أكبر وأكثر حكياً هى الشكل العروضى أ ب أ ب ب a b a b b ، ثم تتحول مثرثرة بعد ذلك عبر منظور لتنتهى إلى الشكل السكندرى alexandrine من العروض (٢٤) . أو قد يضيف هذا البيت الخامس إلى الرباعية ، باعتباره فكرة تِلْوِيَّة كما لو كان البيت قد تأكد ، بشغف الأطفال ، من مغزاه دون أن يولى العروض أى اهتمام ، وبذلك يتحرر الإنسان ليجد أن العروض يستعيد نفسه قبل كل شىء . ونظراً لوجود المزيد من العبارات statements المفعمة بالطاقة أو الخطيرة فإن البيت الخامس سوف يبدأ رباعية جديدة ، وبجملة جديدة ؛ إن حدث ذلك ، تصبح أمامنا وحدتان أصغر وأكثر إحكاماً ، وتعليميتان بشكل متكرر ، او متعارضتان تاريخياً من الناحية المنطقية ، أو متقدمتان ، كما أن القافية المشتركة بين هاتين الوحدتين تفلح وتخدم مسألة الإصرار على تقابلهما contrast ، كما أن هاتين الوحدتين إنما توُجَزَان وتتصالحان فى المهابة النهائية للشكل العروضى السكندرى . وفى أوقات الانفعال يمكن وصل البيت الخامس بالطريقتين ، حتى يمكن لنا تجاهل الرباعيتين ، وبانسياب البيت الخامس فى المقطوعة مع إصراره على وحدتها ، يكشف عن الطاقة المتراكمة لشكل من أشكال الذروة climax الهائلة ؛ وأكرر هنا ثانية : إن اتصال البيت الخامس بالكلمة neither ، هو الذى يجعل من المقطوعة وسيلة غير منبورة من وسائل المحادثة ، تلك الوسيلة التى تخلو من نغمات الإيقاع الفوقية ، وبذلك يلتقط الخيوط الضالة للقصة بتحرر يشبه تحرر النثر . وقد يكون من المفيد أن نتناول واحدة من

أشهر مقطوعات هذا العمل ونبين فيها كيف أن هذه الوسائل مُرَكَّبَة مع بعضها فى إطار وحدات إيقاعية أكبر ، ولكنى بعد أن قلت أن كل استعمال من استعمالات المقطوعة إنما يشتمل على كل هذه الاستعمالات فى فهم القارىء وإدراكه لهذه المقطوعة ، أجدنى قد قلت ما يكفى لتوضيح نوعية الوسائل التى كانت فى متناول سبنسر وتحت إمرته ؛ وهذا هو السبب الذى لم يحتم عليه أن يركز على ومضات الغموض البرقية الخاطفة .

وحجم هذه الوحدة ، وتشكيلتها الممكنة ، وثبوتها fixity هى أشياء تعطى شكلاً من أشكال الابيضاض الذى يأتى من تركيز أعيننا على بقعة ساطعة ؛ فنحن يتعين علينا أن نسلم أنفسنا لهذه البقعة تماماً حتى يتسنى لنا استيعاب حركتها ، كما أننا ، فى ذات الوقت ، لن نكون بحاجة إلى تركيز عناصر الموقف فى حكم كما لو كان للعمل . ونتيجة لذلك ، فإنه عندما تكون هناك غموضات فى الفكرة ، فإن الذى يكون عناصر هذه الغموضات هى حضارات بكاملها وليس مجرد تفاصيل اللحظة ؛ فبوسع الشاعر أن يصب فى العمل الحالم الذى يأتيه كريستيان الذى هو من أرض الجن ، يستطيع أن يصب فى عمل كريستيان مواد كلاسيكية أو مواد فروسية مع مسحة ، لا من عدم تجاهل الفروق بينها ، وإنما مسحة تحتفظ بكل المنظومات القيمية لهذه المواد طافية كما لو كانت متباعدة ، حتى لا تتداخل مع بعضها البعض ، فى طاقات ذهن الشاعر المُمَدَّدة والمُرَاقة .

ولا يمكن – أن نرى رؤية واضحة ـ فى الأدب الإنجليزى كله استعمال الإراقة أو النثر diffuseness بوصفها بديلاً للغموض أو فرعاً غريباً من فروعه ، إلا فى سداسيات سدنى Sidney الجميلة ، التى تعد غريبة غرابة تامة على الوسائل المعتادة أو على التطورات التى حدثت للغة مؤخراً . لذا يتعين علىّ فى هذه المرة أن أقتبس اقتباساً مشبعاً وله وزنه .

ستريفون . STREPHONE كلايس . KALIUS

ستريفون: لا بد أنك سمعت ، عن الآلهة التى تحب الجبال المشوشبة ،

وسمعت عن الحوريات التى تسكن ينابيع الوديان السارة ،

والساطيرات [٢٥] التى فرحت بالغابات الحرة الهادئة ،
أعرْ أذنيك الصامتتين عزف الموسيقى ،
التى تعطى همومى سكينة وصباحاً باكراً ،
وتنشر الأسى والحزن حتى المساء تمامًا .
كلايْس : آه ياعطارد ، سابقُ المساء ،
أيتها الصائدة السماوية للجبال المتوحشة ،
أيتها النجمة الجميلة المؤهلة من الصباح ،
عندما يملأ صوتى الوديان المليئة حزناً وأسى ،
أعيروا آذانكم الصامتة عزف الموسيقى ،
التى غالباً ما يكون لها صدى مُتْعَباً فى الغابات السرية .
ستريفون : أنا يا من كنت ذات مرة ممثلاً حراً للغابات
حيث كنت أنشد فيها ظلاً من الشمس ، وقنصاً فى السماء ،
أنا يا من كنت أُقيِّمُ ذات يوم الموسيقى البهيجة ،
منفيٌ الآن بين الجبال المتوحشة
ذات اليأس الهائل ، وديان الأحزان البشعة ،
أتحول فى نفسى إلى بومة جوَّالة كل صباح .
كلايْس : أنا يا من كان ذات مرة مسرورًا كل صباح ،
يصطاد سكان الغابات المتوحشين ،
أنا يا من كان ذات مرة موسيقى هذه الوديان ،
المُظلمة إلى حد أن نهارى كله مساء ،
كسير القلب ، إلى حد تبدو معه تلال الخُلْد [٢٦] جبالاً عالية

وتملأ *الوديان بالصرخات* بدلاً *من الموسيقى* .

ستريفون : منذ ذلك الحين يا أسفاه ، جَعَلَتْ موسيقاى البجعية المميتة

من نفسها صارخاً على الصباح ،

وتسلقت بقوة النحيب أعلى الجبال ،

منذ ذلك الحين وأفكارى أكثر صَحراوية منها غابيّة .

منذ ذلك الحين وأنا أرى مباهجى تصل إلى مسائها ،

ومسجّاةٍ عند أسافل الوديان شديدة الوطء .

كلايُس : منذ ذلك الحين وسكان هذه الوديان السعداء ،

يرجوننى أن أترك موسيقاى الغريبة الصارخة ،

التى تضايق أيام عملهم ، ومباهج المساء .

منذ ذلك الحين وأنا أكره الليل ، وأكره الصباح أكثر .

منذ ذلك الحين وأفكارى تطاردنى كما الوحوش فى الغابات ،

وتجعلنى أتمنى لنفسى أن أوضع تحت الجبال

ستريفون : يبدو أننى أرى الجبال العالية والجليلة ،

تحول نفسها إلى وديان منخفضة كئيبة .

يبدو أنى أسمع فى هذه الغابات مريضة التغيير

البَلابِلَ وهى تتعلم بالفعل من البوم موسيقاه .

يبدو أنى أستشعر راحة الصباح

وقد تحولت إلى السكون القاتى لمساء (من المساءات) .

كلايُس : يبدو أنى أرى مساء قذرًا ملبدًا بالغيوم ،

بمجرد أن تبدأ الشمس تتسلق الجبال .

يبدو أنى أستشعر العطر كريه الرائحة ، الصباح
عندما أشم بحق ورود هذه الوديان .
يبدو أنى أسمع ، عندما أسمع بحق الموسيقى الحلوة ،
الصرخات المخيفة للرجال القتلى فى الغابات .
ستريفون : أتمنى إضرام النار فى أشجار هذه الغابات كلها ،
أعطى الشمس وداعًا أخيرًا كل مساء ؛
ألعن المكتشفين العابثين وأخرجهم من الموسيقى ،
وبحقد أكره بحق الجبال الشامخة ،
وباحتقار أحتقر الوديان المتواضعة :
أنا أكره بحق مساء الليل ، النهار ، والصباح .
كلايُس : صلواتى لعنة لنفسى ، الصباح
نارى أكثر ، مما يمكن فعله بالغابات ؛
تسجيتى أكثر حقارة · من أحقر الوديان :
أتمنى ألا أرى مزيداً من المساءات ، كل مساء ؛
خجل أنا نفسى وأنا على مرأى من الجبال ،
وأوقف أذُنَاَى ، خشية أن أجَنَّ مع الموسيقى
ستريفون : من أجل تلك ، التى احتفظت أجزاؤها بموسيقى كاملة ،
التى أشرق جمالها أكثر من الصباح المُحْمَرٌ خجلاً ،
تلك التى مرّرت بالفعل الجبال الجليلة إلى التسجية ،
فى استقامة تجاوزت أشجار أرز الغابات ،
ألقت بى تعيساً فى مساء سرمدى ،

بأن أخذت شمسيها من هذه الوديان المظلمة .

كلايُس. من أجل تلك التى تبدو جبال الألب ودياناً إذا ما قورنت بها،

تلك ، التى تستحضر أدنى كلماتها موسيقاها من السماوات

وعند اقترابها أشرقت الشمس فى المساء ،

تلك ، التى حيثما ذهبت ، حاسرة فى صباحها الجبينى ،

وَلّت ، وَلّت من غاباتنا التالفة هذه ،

محولة أفضل جبالنا المَرْعَوِيّة إلى صحارى .

ستريفون : سوف تشهد هذه الجبال ، وكذلك ستشهد هذه الوديان

كلايُس : هذه الغابات تتوسع ، أتعستها موسيقانا ،

ستريفون : ترنيمة صباحنا هى هذا .

كلايُس . وهذا هو أيضاً أغنيتنا فى المساء

(سدنى ، أركيديا)

الأصل الإنجليزى :

STREPHON. KLAIUS.

STREPHON. You Gote-heard Gods, that Love the grassie mountaines,
You nimphes that haunt the springs in pleasant vallies,
You Satyrs joyd with free and quiet forrests,
Vouchsafe Your silent eares to playning musique,
Which to my woes gives still an early morning :
And draws the dolor on till wery evening .

KLAIUS. O Mercurie, foregoer to the evening ,
O heavenlie huntresse of the savage mountaines,

O lovelie starre, entitled of the morning.
While that my voice doth fill the woeful vallies
Vouchsafe Your silent eares to playning musique,
Which oft hath Echo tir'd in secrete forrests.
STREPHON. I that was once free-burgess of the forrests
Where shade from Sunne, and sports I sought at
Evening.
I that was once esteemed for pleasant musique,
Am banisht now amongst the monstrous mountaines
Of huge despaire, and foul afflictions vallies,
Am growne a skrich-owle to myself each morning.
KLAIUS. I that was once delighted every morning,
Hunting the wild inhabiters of forrests,
I that was once the musique of these vallies,
So darkened am, that all my day is evening.
Hart-broken so, that mole-hills seem high mountaines,
And fill the vales with cries in stead of musique.
STREPHON. Long since alas, my deadly Swannish
Musique
Hath made itself a crier of the morning,
And hath with wailing strength climbed highest
Mountaines:
Long since my thoughts more desert be than forrests:
Long since I see my joyes come to their evening,
And state throwen down to over-troden vallies.
KLAIUS. Long since the happie dwellers of these vallies,
Have praide me leave my strange exclaiming musique,

Which troubles their dayes workeand joyes of evening:
Long since I hate the night, more hate the morning :
Long since my thoughts chase me like beasts in
forrests,
And make me wish myself laid under mountaines
STREPHON. Me seemes I see the high and stately
Mountaines,
Transforme themselves to lowe dejected vallies :
Me seemes I heare in these ill-changed forrests,
The nightingales doo learne of Owles their musique
Me seemes I feele the comfort of the morning
Turnde to the mortal serene of an evening .
KLAIUS. Me seemes I see a filthie cloudie evening .
As soone as Sunne begins to climbe the mountaines :
Me seemes I feel a noisome scent, the morning
When I do smell the flowers of these vallies :
Me seemes I heare, when I doo heare sweet musique,
The dreadful cries of murdered men in forrests .
STREPHON. I wish to fire the trees of all these forrests :
I give the Sunne a last farewell each evening :
I curse the fiddling finders out of musique:
With envy doo I hate the lofty mountaines :
And with despite despise the humble vallies:
I doo detest night evening .day, and morning .
KLAIUS. Curse to myself my prayer is,the morning :
My fire is more, than can be made with forrests :
My state more base, than are the basest vallies:

I wish no evenings more to see, each evening :
Shamed I have myself in sight of mountaines,
And stoppe mine eares, lest I go mad with musique.
STREPHON. For she, whose parts maintained a perfect
Musique,
Whose beauty shin'de more than the blushing morning,
Who much did pass in state the stately mountaines,
In straightness past the Cedars of the forrests,
Hath cast me wretch into eternal evening.
By taking her two Sunnes from these dark vallies.
KLAIUS. For she, to whom compared, the Alps are
Vallies,
She, whose lest word brings from the spheares their
musique
At whose approach the Sunne rose in the evening.
Who, where she went, bare in her forehead morning.
Is gone, is gone from these our spoiled forrests,
Turning to deserts our best pastur'de mountaines
STREPHON. These mountaines witness shall, so shall
These vallies,
KLAIUS. These forrests eke, made wretched by our
Musique,
STREPHON. Our morning hymn is this,
KLAIUS. and song at evening.
(SIDNEY, Arcadia).

تواصل القصيدة ، برغم ثرائها الأوركسترالي ، طرقها ـ في ملل راسخ مولول ـ للأبواب نفسها هباء وبلا جدوى . فالكلمات الدالة على الجبال ، والوديان ، والغابات ، والموسيقى ، والمساء ، والصباح هي وحدها الكلمات التي يتوقف كل من كلايس KLAIUS وستريفون STREPHON عندها في صرخاتهما ؛ كما تحيط هذه الكلمات أيضاً بعالمهما ؛ كما تمثل هذه الكلمات عظام موقفهما ؛ ونحن عندما نتتبع مللهما الرعوي المحروم من الحب خلال ثلاثة عشر تكراراً ، مع شيء من تعددية البحر معدومة الهدف على الصخور ، عندما نفعل ذلك ، نبدو وكأننا نستخلص كل ما يمكن استخلاصه من معنى من هذه الأفكار ؛ ومن ثم ، نصبح في نهاية الأمر ، مالكين لكل ذلك الذي يمكن أن تتضمنه هذه الكلمات (إن كنا قد فهمناها) من خلال جملة واحدة فقط ؛ أو إن شئت فقل : إننا نصبح مالكين ، في واقع الأمر ، بكل ما تتضمنه هذه الكلمات ، في الجملة الأخيرة من القصيدة . وهنا ، يتعين عليّ أن ألقي نظرة خاطفة ، كي أوضح هذه النقطة ، في المواقع الإثنى عشر الأخرى التي وردت فيها هذه الكلمات .

الجبال Mountaines هي مأوى بان Pan (٢٧) طلباً للشهوة ومأوى أيضًا لديانا Diana (٢٨) طلباً للطهارة والعفة ، والعشاق ينشدون هذين الشيئين ؛ إن الجبال توحي بالحبس ، أو النفي والطرد ؛ إنها توحي بالاستحالة والعجز ، أو بالصعوبة والانجاز ؛ إنها توحي بالعظمة المحسودة أو التي قد تحسها لنفسك (كيما تجعلك تحس بانعدام الحيلة ، أو تجعلك تستشعر القوة) ؛ والجبال هي التي تعطيك الأمن والراحة ، أو اليأس ، من القبر ؛ والجبال هي الأشياء البعيدة التي تشرق الشمس وتغرب من ورائها ، كما أن الجبال هي الأشياء الغريبة جداً التي تحبس واديك ؛ والجبال هي الأراضي الخراب المهجورة ، كما أنها هي المراعي الواسعة التي تقود الماشية إليها في فصل الصيف .

والوديان vallies تؤوي الحوريات (٢٩) التي قد تتوسل أنت إليها ، ومع ذلك فهي نفسها الأماكن المعتادة التي تعيش أنت فيها ؛ الوديان هي كل عالمك ، ومع ذلك فهي محدودة بالقدر الذي يجعل صوتك يؤثر فيها جميعاً ؛ والوديان على النقيض من الجبال ، إذ إن كلاً منهما أماكن للمأوى وللراحة ، أو أنها أماكن للتواضع والحزن والأسى ؛ والوديان غنية بالورود والدفء ، أو قد تكون تجاويف مظلمة بين التلال .

والغابات Forests ، برغم قيمتها لدينا واعتيادنا لها ، فهى مهجورة وتنطوى على الخطر ؛ كما أن البلابل والبوم يوجدان فى الغابات ؛ ومع أن حيوانات الغابات متوحشة ، فهى تعطى أقوى مباهج الصيد ؛ واحتراق الغابات قد يكون مفيداً ونافعاً أو مدمراً ؛ وبرغم فطرية الغابات وجدبها فهى التى توفر حرية التأمل ، إضافة إلى أن جذوع هذه الغابات هى رموز للفخر والثناء .

والموسيقى music قد تعبر عن الفرح أو الأسف ؛ كما أنها تُعَدُّ على الفور أكثر وأقل مباشرة من الكلام ، ومن هنا فإن الموسيقى ترتبط بالشعور السائد لدى الإنسان عن الشخصيات الرعوية إلى الحد الذى يجعل هذه الشخصيات ، فوراً ، شخصيات ريفية جداً ومبالغ فى تحضرها إلى حد ما ؛ والموسيقى قد تسر المتفرج وقد تحزنه ؛ وحين تنتمى الموسيقى إلى اليأس وإلى موت البجع ، فإنها قد تتقاسم الجمال الحى للسيدة ، وبذلك تكون مُسَاكناً من مُسَاكنى العوالم السماوية .

والصباح morning يعود بالأمل ، والضوء والعمل ، و المساء eve ning يعود بالراحة ، واللعب واليأس ؛ إنهما (الصباح والمساء) تشكيلة الطبيعة ، أو التكرار الممل ليوم من الأيام ؛ وأبواهما الروحيان هما : فينوس (٣٠) Venus، التى لا يجرؤ إنسان على تسميتها ، وعطارد (٣١) Mercury ، الذى لن ينقل أى خبر عنها . والصباح ، أيضاً ، يُلْحَقُ دوماً بعُطَارد Mercury معنى ، يلح عليه الشاعر عن طريق خطأ مطبعى ذكى ومضىء ، فى الطبعة الحادية عشرة (والطبعات التالية لها) على النحو التالى :

التى عند اقترابها أشرقت الشمس فى المساء ،

تلك التى حيثما ذهبت حمل إليها الصباح جبهتها ،لقد ولّت ولّتْ ، من غاباتنا التالفة هذه ،

مُحَوِّلةً أفضل جبالنا الرعوية إلى صحارى .

الأصل الإنجليزى :

At whose approach the sun rose in the evening ,

Who where she went bore in her forehead mourning,

Is gone, is gone, from these our spoiled forrests,

Turning to deserts our best pastor'd mountaines.

الشكل ، فى هذه القصيدة ، يحدث تأثيره من خلال التركيز على هذه الكلمات ، وبنائه لاهتمامنا بها بناء بطيئاً ؛ فالشاعر يستخرج كل مضامينها عن طريق التكرار ؛ كما تستعمل كل كلمة من هذه الكلمات لبناء تصور من التصورات . وعليه ما أن يتم إخراج التصور الثابت أخيراً إلى دائرة الضوء (وأنا لا أقصد بذلك التقليل من عظمة التصعيد (٣٢) المستمرة ، إنما أريد أن أثنى على تَفَرُّدُ فكرة هذا التصعيد وأمتدحها) حتى نجد أن سلسلة متتالية من المشاعر المتعلقة بالمناظر المحلية الجميلة ، التى نجد فيها هذا التصعيد أمراً مسلماً به ، قد جُنِّدت لخدمة الأسف والندم ، وتأخذ فى إحداث ضرباتها فى الذهن كما لو كانت لحناً موسيقياً مبنياً على رواية الإنجيل لآلام المسيح .

لقد أوردت هذه القصيدة عقب مناقشة مستفيضة للإيقاع ، وسوف أعيد التنويه إلى إيقاعها لمجرد التأكيد على روعته ؛ وأنا أهدف من وراء ذلك إلى أن المرء يستطيع توضيح إيقاع هذه القصيدة والتدليل عليه على أفضل وجه وذلك عن طريق استعراض الطريقة التراكمية التى يستعمل الإيقاع بها مفرداته . إذ يندر أن يبنى معنى مفردات شاعر من الشعراء بناء تراكمياً بشكل سطحى ومنتظم طوال استعمال الشاعر لمثل هذه المفردات . وبرغم محدودية الشكل الذى من هذا القبيل وقيوده ، فإن المقدرة على قبول هذه المحدودية والقيود دون إحجام عنها ، أو إن شئت فقل : القدرة حتى على تصور وحدة تبلغ من الكبر حجم وحدة من وحدات الإحساس المستمر ، المقدرة التى من هذا القبيل هى بحق إحدى المقدرات التى افتقدناها منذ ذلك العصر .

ملحق عن التهكم الدرامى

يدخل التهكم الدرامى فى إطار العبارة التى تقول : "مؤثر من نواح عدة " ؛ وعليه فسوف أنهى هذا الفصل بشىء من الملاحظات عن هذا الموضوع . وقد أوردت بالفعل مثالاً أخذته عن ماكبث وتناولته بالدراسة على (الصفحة التاسعة عشر) ، ذلك المثال الذى يفرض على القارىء مظهراً تعاطفياً خادعاً عن طريق شكل من أشكال الغموض ، كما يحتال على القارىء ويدخل به إلى طريقة غير عقلانية ، أو إن شئت فقل : بدائية من طرق التفكير فى ظل لون من ألوان الكلام عن وجهة النظر . وهذه واحدة من الوسائل المهمة ، التى يجدر بنا فيها أن نتوسع فى إيضاح ما هو واضح ؛ وعليه سوف أتناول بالدراسة مثالاً آخر أخذته عن مسرحية سنج Synge التى عنوانها "ديردر صاحبة الآلام" .

نحن نعلم أن ديردر Deirdre فريدة فى جمالها ، وتجرى تنشئتها وحدها فى الغابات كيما تكون زوجة للملك كونشوبر Conchubor العجوز ؛ كما أن هناك تنبؤاً بالمتاعب والصعاب ؛ وديردر Deirdre من النوع العنيد ؛ إذ كانت قد أبصرت نيزى Naisi فى الغابات ؛ كما أنها تفضله على كونشوبر . ويزورها كونشوبر ، ثم يقول : إنه سيتزوجها خلال ثلاثة أيام ، ثم يتركها لتعود إلى عاصمته . وتسأل ديردر حاضنتها ومربيتها عمن يستطيع عونها على كونشوبر ، هل تستطيع المربية فعل ذلك ، لا ، هل يستطيع هذا الرجل العظيم أو ذاك ذلك هذا محتمل ، والأكثر احتمالاً ، هو نيزى Naisi ، ثم تلى ذلك عاصفة من الرفض والإنكار :

لافارشام LAVARCHAM . نهاية المطاف إنه ليس هناك من أحد يستطيع الوقوف فى وجه كونشوبر ، ومن الحماقة أن نتكلم عن ذلك ، لأنه إذا ما تألّب أى إنسان على كونشوبر فلن يكسب سوى الآلام ، وتقصير يوم حياته .

(تنصرف المربية لسبيل حالها ، وتنهض ديردر واقفة وقد تصلبت بفعل الانفعال والإثارة وتتجه إلى النافذة لتنظر منها .)

ديردر : هل الأحجار المندفعة تتزايد وتفيض يا لافارشام ؟ هل سيكون الليل عاصفاً فى التلال ؟

لافارشام : إن الأحجار المندفعة تتزايد وتفيض ، بكل تأكيد ، وسيكون الليل هو الأسوأ ، وهذا ظنى ، لقد رأينا هذه السنين وهى تنصرم .

وبناء على هذه الكلمات تبكي" ديردر " على خزانة الملابس ، ثم تخرج الثياب والقماش المزدان بالصور والرسوم وتكسى نفسها ثياب ملكة ، وتستعد لمقدم الأمراء الشبان .

هذه العاصفة مؤثرة من الناحية الدرامية لجملة أسباب متباينة . فهذه العاصفة باعتبارها جزءاً من الحبكة تجعل كلا من نيزى وإخوته يهبون لإيواء ديردر عندما تريد منهم ذلك ؛ وقياساً على النموذج التراجيدى الكلاسيكى فإن هذه العاصفة هى التى تجعل من يوم الحدث action يوماً غير معتاد ، أو إن شئت فقل يوماً مناسباً يتحتم أن تحدث فيه أشياء عظيمة ، كما أن هذه العاصفة تعطى المكان شكلاً من أشكال الوحدة بأن تجعل من الصعب الوصول إليه . يضاف إلى ذلك أننا فى شك فيما يتعلق بمركز كونشوبر ، وهذا بدوره يسمح لنا بمضامين عدة . ولو قدر لنا أن نتصور أن كونشوبر استطاع عبور الأحجار المندفعة بالفعل ، فإن تزايد هذه الأحجار وفيضانها يعنى أن طريق السلامة الذى ستسلكه ديردر إلى كل من قصر كونشوبر ، وإلى الحياة المنتظرة منها ، قد قُطعَ بالفعل ؛ وإن الوقت قد حان عندما تصرفت تصرف الأحجار المندفعة المتزايدة وفصلت نفسها عن نيزى ؛ لو قدر لنا أن نتصور ذلك ، فإن ذلك يعنى أن ماتفعله ديردر فى القصة ، بطريقة بطولية وباختيارها هى نفسها ، وفى صورة عرض أبكم ، سواء على شكل تشجيع أو عبارة تهكمية عن عقم الحدث البطولى وعجزه ، يأتيه الطقس ؛ وأن كل هذه المتاعب والمصاعب التى تجرها هى على نفسها ، إنما تنبأت بها وكانت فوق طاقتها . وإن قدر لنا أن نتصور أن كونشوبر لم يستطع بعد اجتياز الأحجار المندفعة ، فذلك يعنى أن ديردر فى خطر من إجبارها على مصاحبته ، إذا ما

عـاد ، كـمـا أنـهـا ، فى واقع الأمـر ، تعـانى من الخطر تحت أى ظرف ، نظراً لأن كونشوبر سوف يتزوجها فى غضون ثلاثه أيام ؛ إن ديردر تبذل شجاعتها وسموها فى مواجهة سماء غريبة بحق وقاتلة ؛ فالطقس الآن يشكل واحدة من القوى الحتمية التى تثور عليها ديردر ، كما أن هذه القوة من بين القوى هى التى تعجل بحتمية ثورة ديردر عليها فوراً . وإذا ما قدر لنا أيضاً أن نتصور أن كونشوبر إنما هو قائم فعلاً بتجاوز الأحجار المندفعة ، فذلك يعنى أن الطقس حليف لها ، وأن هناك شيئاً من التشجيع على الثورة فى الفكرة التى مفادها أن كونشوبر ربما يموت غرقًا .

ونظراً لأن العاصفة تعنى كل هذا الشىء الكثير فإنها لابد أن تحظى باهتمام خاص ، وهذا هو ما يتأكد لها من خلال تغير ملحوظ فى نغمة المحادثة والحوار . إذ نجد أن سلسلة التساؤلات السابقة تحظى باجابات خاطئة عند الذروة ؛ و- نيزى هو الرجل الذى يستطيع مساعدة ديردر ، ولكن مربيتها تقول : إنه لا يستطيع ذلك . ونظراً لتراكم الطاقة فى اتجاه هذا السؤال ، ونظراً لحجزها بطريق النفى آنئذ ، فإنها تنفجر خارجة من النافذة لتدخل إلى عالم أكبر ، ونظراً لأننا نجد فى ذلك العالم الأكبر تحرراً أكبر لكل من الطاقة والتصعيد الصوتى الذى يتكرر فى السماء وذلك عوضاً عن لا مبالاة الطبيعة الخارجية من ناحية وعوضًا عن التسليم الهادىء بالعبارة التى مفادها أنه لا أمل هناك ، نظراً لكل ذلك فإننا نقارن العاصفة بالحبكة ونصاب بالاندهاش فى إطار شكل من أشكال المغالطة التى تستثير الشفقة . فالمسألة ليست مسألة أن الطبيعة مع ديردر أو عليها ، كما أنها ليست مسألة القدر أو الخادمة ؛ فالمغالطة هنا تزعم بشكل عام أكبر أن الطبيعة ، شأنها شأن المتفرجين ، قد استثيرت فى تشكيلة متباينة من التعاطفات وأنها (الطبيعة) إنما تشتمل على هذه التعاطفات الأربعة كلها . وبذلك تصبح العملية الواحدة من العمليات المعقدة ، ومع ذلك فهى تعد أمراً معتاداً ، بطبيعة الحال ، قياساً على أبسط أشكال الميلودراما . وأنا أرمى هنا إلى أننا إذا أردنا للمغالطة التعاطفية أن تحدث المزيد من التذبذب العاطفى ، فلابد من فرضها على القارىء من خلال شكل من أشكال الغموض .

ونظراً لأن العاصفة ، قد تم تثبيتها ، باستعمال هذه الوسائل كلها ، تثبيتاً محكماً فى ذاكرة القارىء ، فإن أية إشارة طفيفة عند الطرف الآخر من المأساة يمكن أن تستعيد العاصفة مرة أخرى لتعطى تهكماً دراميًا آخر . فقد قُتِل نيزى وبقى كونشوبر مالكاً لكل شىء .

ديردر : لا ترفع يداً لتلمسنى .

كونشوبر: هناك أياد أخرى يمكن أن تلمسك . مقاتلى

موجودون هناك بين الأشجار .

ديردر: من ذا الذى سيحارب القبر يا كونشوبر ، وقد انفتح

فى ليلة ظلماء ؟

الليل مظلم تماماً الآن ، والمعنى الرئيسى الذى ترمى إليه ديردر ، بطبيعة الحال ، مفاد أنها لا يمكن قتالها بعد أن قتلت نفسها . غير أنها هى نفسها لم تستطع مقاتلة نبضات الليل فى مطلع المسرحية ، عندما هربت مع نيزى وفتحت القبور التى لم تمتلىء سوى الآن ؛ كما لم تستطع ديردر قتال الإرهاق والتعب والملل الذى يجىء بمثابة نقطة التحول فى حدث المسرحية، ذلك الإحساس الذى مفاده أن السعادة لايمكن أن تدوم إلى الأبد وهو ما دفعهما إلى العودة إلى إيرلنده وملاقاة عدوهما . عبارة الليل المظلم الثالثة ترد من منظور معنى يغطى المعنيين السابقين ؛ فالمؤلف يجعلنا نستشعر أن وحدة الزمن ، برغم سعادة العاشقين التى دامت سبع سنوات ، قد أمكن الحفاظ عليها بصــورة أو بأخرى . وتأسيسًا على ذلك فإن القبر إلى حد ما لا يعد قبراً لديردر وحدها ، والذى لا يستطيع كونشوبر أن يقاتله ؛ إذ إن ديردر تشعر باليأس نظراً لأنها هى نفسها لا تستطيع مقاتلة القبر الذى يرقد فيه نيزى ؛ وهنا نجد المزيد من التهكم الدرامى من الحدث البطولى الذى يهزم نفسه ، من منظور أن كلا من كونشوبر وديردر أيضاً ، هما اللذان فتحا قبراً ، سواء كان هذا القبر لها أم لنيزى ، وذلك عن طريق الأعمال التى أتاها كونشوبر فى واحدة من الليالى المظلمة ؛ كما نجد هذا التهكم الدرامى أيضاً فى كون كونشوبر ، شأنه شأن ديردر ، يعد غير قادر على قتال أى منهما ؛ كما نجد هذا التهكم أيضاً فى أن ديردر لم تعد تقوى على العيش لتتحمل

كونشـوبر بعد أن قتل نيزى ، كما أن كونشـوبر نفسه لا يستطيع إبعـاد ديردر عن قبرهـا . وفى النهاية تهدد ديردر كونشوبر بأنها ستجعل القبر قبرًا له مثلما هو قبر لهـا ؛ تفضيل ديردر للموت ، أو للقوى التى استطلقـها كونشوبر عليها ، هو الذى سيقتله ؛ وكما حدث بالفعل ، فإن كونشوبر يُقْتَادُ فجأة إلى خارج خشبة المسرح عجوزاً وبلا هدف "ويصعب عليه تبين الطريق من أمامه" . وهكذا نجد أن القبر بعد أن كان يتسع لثلاثة من الشخصيات يحدث تأثيره باعتباره شكلاً من أشكال التعميم ، كما أنه هو الذى يعين وفاة الأبطال كلهم ، علاوة على الجنود العرضيين ؛ "الحياة كلها محبطة على نحو غريب ، والجهود كلها غير محسوبة وبلا جدوى ؛ ونحن كلنا ضعفاء أمـام القوى التى أَعْطِينَاها وعند مواجهة الموت تصبح الأطراف كلها على جانب واحد" .

وعلى سبيل التذكرة ، فإن هذا المضمون الذى مفاده أن الشخصيات جميعا هم أناس يخضعون لموقف واحد ، وأنهم جميعاً ، يتفهمون موقفاً واحـداً ، برغم أنهم قد لا يقفونه ، مضمون مهم فى بعض أنواع المسرحيات بل إنه يطلق عليه فى أغلب الأحيان "معنى" هذه المسرحيات . ومع ذلك فإن النقاد لا يُلحون على هذا المضمون مثل إلحاحهم على التهكم الدرامى نظرًا (لكون هذا المضمون يعد شكلاً أقل وعياً من أشكال هذه الوسيلة) لأن النقاد ليسوا بحاجة إلى ملاحظته كيما يتذوقونه ، ومن ثم ، يصبح هذا المضمون أقل رجوحًا وأقل فائدة عند ملاحظتهم له . وهذا المضمون يعد سلاحًا قويًا من أسلحة التشاؤمية المذهبية والمحدودة إلى حد ما ، التى يلجأ إليها سينج ؛ ولعلنا ندرس هذه المقطوعة التى يحار فيها العاشقان فى مسألة عودتهما أو عدم عودتهما إلى أيرلنده ، حيث سيواجهان فيها القتل ووضعهما الاجتماعى الحقيقى .

نيزى : لو ينتهى زمننا فى هذا المكان ، ونخرج بعيداً بدون إينل Ainnle وأردان Ardan إلى جبال الشرق ، إذ أنه من الصحيح أن يبتعد العاشقان عن الناس عندما لا يكون لديهما سوى حبهما فقط . هيا بنا نذهب وسنكون آمنين دوماً .

ديردر : ليس هناك مكان أمين ، يا نيزى ، على حَرف القبر . . . .

وقد رأيتهم في الغابات الهادئة يحفرون قبرنا ، ويلقون بالطين الناتج على أوراق شجر لامعة وذاوية .

نيزى : هيا يا ديردر ، فلن نفكر إلا قليلاً فى السلامة أو فى القبر فيما وراءها ، ونحن نرتاح فى زاوية صغيرة فى ما بين النهار والليل الطويل .

ديردر : إنها تلك الساعة التى بين النهار والليل التى يكون فيها النوم إلى الأبد ، ألا يكون شيئاً أفضل أن نواصل (الاستمرار) صوب موت قريب ، من أن نواصل إحناءنا لرؤوسنا ، وجرجرة أقدامنا ، ونرى ذات يوم دماراً يستعرض على الحب حينما يكون حلواً ورقيقاً ؟

الأبيات التى من هذا القبيل قد تبلغ من السذاجة المثيرة للضحك حداً يصعب على ديردر معه أن تحرفها لتناسب معناها الأكثر حزناً وغماً ، غير أن نيزى كان هو أول من أوحى بالفكرة التى ينطلق منها الآن محاولاً إعادة تأكيدها من جديد لديردر ؛ والسبب فى ذلك أن نيزى ، فى ذاكرته ، يتفق مع ديردر على ما مفاده أن ظل القبر نفسه إنما يُخيم على كل عبارات العزاء التى يمكن أن يقولها لها . ونحن لا نستطيع اكتشاف هذا التأثير ، فى المسرحيات الإليزابيثية بالشكل الذى هو عليه هنا ، وبالصورة التى يتسود فيها الموقف بالنحو الذى هو عليه هنا أيضاً ، نظراً لأن القوى التى تباعد بين الشخصيات هى التى بدأت تموت فيها ؛ وأنا أرى أن الحيلة تعمل دوماً عملها ، غير أن أقوى الأمثلة المعروفة لى عند شكسبير تأتى من تلك المسرحية من مسرحياته التى تحتوى على أقل تشكيلة ممكنة من التصور والفهم ، والتى تحتوى أيضاً على أكبر قدر ممكن من الحصر (القلق) المتمركز فى التراث حتى يتسنى لها الحفاظ على حالة نفسية واحدة .

سيسينيوس : إنه مرض يتحتم استئصاله .

مينينيوس : أوه ، إنه أعرج ، وليس لديه سوى مرض .

مميت ، عند استئصاله ؛ شقاوة ، سهل . . . .

[سيكون ذلك جحوداً مخجلاً ، يواصل القول ،

إذا ماقدر لهم أن يقتلوا مثل هذا البطل] .

برو : . . . عندما أحب وطنه ،

كرّمه .

مينينيوس : خدمة القدم

لكونها تغنغرت ذات مرة ، تصبح غير

محترمة الآن نظراً لما كانته من قبل .

برو: سوف لا نسمع أى شيء بعد ،

تعقبوه إلى منزله ، وانتزعوه من هناك ،

خشية أن عدواه ، لكونها ذات طابع مُعْدٍ ،

تنتشر إلى أبعد .

مينينيوس : كلمة واحدة أكثر ، كلمة واحدة :

هذه الثورة نمرية القدم ، عندما تعثر

بالتأكيد على ضرر السرعة غير

المكتشفة ، سوف تربط (مؤخراً)

تماماً إلى عقبيه أرطالاً رصاصية . تستمر

طبقاً لطريقة عمل ، خشية أن تنهار

(نظراً لأنه محبوب) الأطراف ،

وينهب روما العظيمة رومانى .

(كوريولانوس ، الفصل الثالث . المشهد الأول . البيت رقم ٢٤٥) .

يريد واربيرتون Warburton أن ينقل لسيسينيوس Scinius الكلام الخاص بالغنغرينة ، ومما لا شك فيه أن ذلك لن يكون فى صالح كوريولانوس Coriolanus كما يعد ذلك كلاماً غريباً عندما يصدر عن واحد من أصدقائه . إذ ليس من الجحود ألا "تحترم قدماً مقابل خدمتها" فى حالة إصابة هذه القدم بالغنغرينة لأن مثل هذه القدم قد تفضى إلى موت صاحبها إذا لم تبتر . ويمكن لنا ، بطبيعة الحال ، أن ندخل فى عداد التهكم ، التصريح بقضية الجانب الآخر ، تصريحاً أقوى مما فعله الجانبان حتى تلك اللحظة ، غير أن هذا التهكم ينبع من فهم واضح لمشاعرهما ، فكلا الجانبين يستخدم الاستعارة نفسها ، حتى وإن كان كل منهما على يقين من أنه يريد أن يستخلص منها استنتاجات مختلفة . ومينينيوس لا يبدو أقل وعياً وإدراكاً لتهكمه فى كلامه الذى يلى ذلك ، عندما نرى أن "الثورة نمرية القدم" tiger– footed rage، "السرعة" Swiftnessوعملية اكتشاف Scanning هذه الثورة اكتشافاً متأخراً تماماً too late ، يمكن أن تنسب إلى التريبيونيين (٣٣) أو قد تنسب إلى كوريولانوس نفسه وقد حدث ذلك بالضبط نظراً لأن الطرفين "استمرا طبقاً لطريقه عمل" Proceeded by process، بدلاً من قتلهما إياه قتلاً صريحاً ، إلى الحد الذى جعل "روما" Rome توشك على أن "ينهبها" Sack"روماني" Sacked by a Roman قبل أن تنتهى المسرحية .

الذى يعنينا هنا هو نوع من أنواع غموض التمييز Judgment الدرامى الذى لا يعنى بالشخصية قدر عنايته بالجمهور ؛ وعليه فإن مينينيوس يبدو وكأنه كان مشايعاً من مشايعى كوريولانوس Coriolanus ، غير أنه كان عليه أن يتفق مع التريبيونيين إلى حد كى يبرز مغزى الموقف الذى كانوا يتجادلون حوله . ومن الواضح أن هذه وسيلة مهمة من وسائل تناول الحبكة ، كما يجوز استعمالها فى التلاعب بالحافز ؛ وهذه الحيل والوسائل هى التى تصنع من إياجو Iago وغداً مؤثراً ، كما تجعل منه أيضاً شخصية محيرة عندما نأخذ شخصيته على محمل الجد . هناك مثال أبسط من هذا المثال فى مشهد الصندوق casket فى مسرحية "تاجر البندقية" . فى هذا المشهد نجد أن بورشيا Portia قد بلغت من الفضيلة حداً لم تحاول معه تحاشى خطة والدها

المدمرة ؛ فهى توافق على هذه الخطة تماماً (إذا كنت تحبنى بحق ، فسوف تجدني)؛ إلا أنها عندما يبدأ باسانيو Bassanio عملية الاختيار ، تضع ترتيباً مفاده أنه لا بد أن تكون هناك أغنية مقفاة على القافية " ليد " Lead (رصاص) وتنتهى بتصور عن التوابيت coffins . وبورشيا لا تهدف من وراء ذلك إلى التفكير فى أنها تعطيه الإجابة ، كما أن الأمر هنا لا يُطْرح على إنه مشكلة أخلاقية ، وإنما يبدو شيئاً يعد إتيانه أمرًا طبيعياً تمامًا ؛ إذ من المحتمل تماماً أن تأتى مثل هذا العمل اعتقاداً منها بأنه قد لا يستطيع سماعها ؛ كما تشرح الأغنية لهم them (الجمهور) نقطة خاصة بالصندوق الرصاصى ، ومن هنا يمكن النظر إليها من منظور أنها تمثل الحقيقة التى يفهمها باسانيو Bassanio ، ولذلك فهى تزيد التوتر عن طريق تكرار الشكلة فى صورة أخرى ، كما تزيد هذه الأغنية من معنى تواؤم الجمهور مع المفرد الغائب باعتباره رجلاً حظيظاً .

ويقابل هذا الشك فى أمانة بورشيا شك أقوى فى حب بسانيو وعاطفته وشعوره ؛ وهو يبدو أفضل من الخُطَّاب الآخرين فقط من منظور صفاته العريضة تماماً ، إضافة إلى أن اقترانه بها طلباً للمال أكثر صراحة وعلانية من الخطَّاب الآخرين . ومع ذلك فقد أحب شكسبير نِعم باسانيو المُحْدَثَة للنجاح الذى أصابته هذه النعم ، وخلوها من العار والخجل فضلاً عن خداعها للذات ، ومن ثم يجد باسانيو فى الأغنية مبرراً يقوده إلى أن يختار اختياراً صحيحاً . صحيح أن الخيال لا شيء ، وإنه يتلاشى بسرعة ، ومع ذلك فهو كل ما تقوم وتبنى عليه كرامة الشعر ، ولابد أن نقرع جرسه طالما وُجد الإنسان على قيد الحياة . ويتعين على المرء أن يسلم بالرصاص ، مجرد إنسانية رئيسة ، الوفاة الحتمية ويختار من بينها قبل أن يحصل على ما يريد وقبل أن يستطيع المضى قدماً فى شعر المسرحية ؛ فالخيال لا يستطيع سوى إخفاء الرصاص ، أما الرصاص فلابد أن يكون كافياً للحفاظ على الخيال والإبقاء عليه .

والتهكم فى معناه المُخَفَّف هذا ، باعتباره تشككية سخية يمكن أن تصدق أن الناس مذنبون وغير مذنبين فى آن واحد ، يعد من الوسائل المعتادة جداً والضرورية ؛ وأغنية بورشيا Portia لا تعد غير مناسبة أكثر من كونها تعبيرًا عن أسف هيلين

Helen نظراً لأنها من ناحيـة ، هى التى جَرّت الموت عليعدد كبير من الرجال الشجعان وتفاخرها عندما نكتشفها، من ناحية ثانية ، لأول مرة وهى تصنع منهم نسيجاً مزداناً بالرسوم والصور؛ ولا تعد الأغنية غير مناسبة أيضاً ، أكثر من النائمين فى جثيسمانى Gethsemane، أولئك الذين يقول عنهم القديس لوقا : كانوا نائمين خشية الأسف والندم ؛ ولا هى غير مناسبة أكثر من شجاعة أخيلس Achilles، التى لا يشك أحد فيها "وهو فى درعه المتين وجسمه معرض ومكشوف من تحته" ؛ ولا هى غير مناسبة أكثر من الطريقة التى يستخدم تيسيوس Thesee فيها الألوهية (عند راسين Racine) لقتل وعدم قتل هيبوليت Hippolyte فى آن واحد . وهذا النوع من التناقض سرعان ما يفهم فى الأدب ، والسبب فى ذلك أن طريقة فهم المرء لأصدقائه لا بد أن تكتنفها ألغاز التردد التى من هذا القبيل وآليات النفاق الذى يكون من هذا القبيل أيضاً؛ والناس ، فى أغلب الأحيان ، لا يمكن أن يفعلوا الأمرين معاً ، غير أنهما لا بد أن يكونوا على استعداد بطريقة أو بأخرى لفعل أحدهما ؛ وأيا كان الأمر الذى يأتيه الناس من هذين الأمرين ، فإنهم تتسلط على عقولهم الطريقة التى كان يمكن لهم أن يحافظوا بها على احترامهم لذاتهم لو أنهم كانوا قد تصرفوا على نحو مختلف ؛ معنى ذلك أن فهمنا لمثل هؤلاء الناس لا يأتى إلا عن طريق أخذنا للاحتمالين بعين اعتبارنا .

والتهكم الدرامى وسيلة مهمة تخدم ما أهدف إليه هنا ، والسبب فى ذلك أن التهكم الدرامى يوفر للقارىء طريقة مفهومة يمكن بها تذكيره ببقية المسرحية بينما هو يقرأ جزءًا واحدًا منها . ومن هنا ، فإن التهكم الدرامى يعطى المرء وسيلة يفهم بها وجهة نظر عمل من أعمال العبقرية ، بوصفه معجزة يحمل أسلوب شخصيتها فى كل جزء من أجزاء هذا العمل العبقرى ، كما تتكون مادة هذا العمل العبقرى من ميكروسومات شكله ، علاوة على أن لحم هذا العمل العبقرى له خاصية لحم الكائن الحى . خذ على سبيل المثال ، الرُّسل messengers وهم يرحبون بماكبث Macbeth على أنه سَيِّدكودر Cawdor ويخبرونه أن دنكان Duncan

يجدك فى الصفوف النرويجية العتيدة ،

لا يخشى شيئاً فما فعلته أنت نفسك ،

صور ذهنية غريبة للموت .

هذه الملاحظة تبدو كأنها لا تنتمى بصورة مباشرة وصريحة إلى كلام رسول من رُسل الدولة ؛ يضاف إلى ذلك أن الأسباب التى تجعله يتوقع أن يخاف جندى أعداءه ويخشاهم فى الوقت الذى جعلهم فيه بلا حول ولا قوة ، أسباب غير واضحة ؛ غير أن ذلك كان بالضبط تماماً إحساس ماكبث إزاء دنكان ؛ وإذا كان الملك قد قال ذلك فلا بد أنه كان يعرف الكثير عن عادات ماكبث الذهنية . والمرء يحس أن الخديعة لا بد أن تكون قد نشأت أثناء حالة من حالات استفتاء الضمير والبحث فى مسائل الخير والشر ، أو إن شئت فقل إنها نشأت من إحساس بالغرابة من ذلك الاعتماد على العرف الذى يعطى ردود فعل مختلفة للقتل فى الأزمان المختلفة ؛ وتأسيسًا على ذلك ، فإن الاغتيال والجندية ، كانا فى ذهن المتكلم ، وأنهما يجرى اقتراحهما وطرحهما على الجمهور . أو أن العكس ، ببساطة أكثر هو الصحيح ، إذ إن هناك شيئاً من التساؤل عن خوف afeared ماكبث من الجثث ، وانطباع ماكبث هذا ، الذى يرد فى مرحلة باكرة من المسرحية ، باعتبار ماكبث شخصية figure قوية أصابها الرعب ، الأمر الذى لا يضيف شيئاً إلى رعب موقف ماكبث ، هذا الانطباع الذى يبرز بلا توقف الصور الذهنية عن الموت images of death ، تلك الصور التى تتجسر من حوله وتعزله ، هذا الانطباع يبدو كما لو كان جزءًا من التهكم الدرامى قائماً بذاته ، وبذلك يعطى انطباعاً كلياً موجزًا عن المسرحية ، ولا يركز على الجزء المكمل للتهكم الذى يتولى القيام به :

أخشى ، أن أفكر فى ما فعلت ،

لا أجرؤ على النظر إليه مرة ثانية .

فى مثل هذه الحالة نجد أن جزءى التهكم يوصلان نقطتيهما كلتيهما تقريباً كل على حدة ، دونما حاجة بنا إلى تذكر الواحدة عندما نستمع إلى الأخرى . غير أن شكسبير ، فى حالات كثيرة ، لا يطبق الأمر على هذه الشاكلة ، فيورد تهكمات

لإمتاع المعلقين أكثر منها لجماهير الليلة الأولى . ومن هنا سوف أنهى هذه المناقشة المفككة بمثال من هذا القبيل . هذه هى كورديليا Cordelia التى لن تقول شيئاً nothing كى تكشف عن حبها لوالدها أو لتحصل على نصيبها .

لير . قولى ثانية ، لا شىء سوف يأتى من لا شىء .

وبعد هذا البيت بستمائة بيت يتغنى الأحمق fool فى المسرحية بأشعار لا معنى لها .

لير : هذا لا شىء ، يا أحمق .

الأحمق : إذاً فهو يشبه نَفَسَ محامى لم يحصل على

أتعابه ، وأنت لم تعطنى شيئاً نظيره .

هل بوسعك أن تفعل لا شىء من لا شىء ، يا عمّاه ؟

لير : لم لا ، أيها الصبى .

لا شىء من لا شىء .

الأحمق (إلى كنت Kent) : أرجوك أن

تخبره ، عن المبلغ الذى يصل إليه إيجار أرضه ،

فهو لن يصدق أحمق .

ونحن إذا ما فشلنا فى وصل الجزء الثانى من هذا التهكم بالجزء الأول منه ، فإن آلام الضياع وتذمر الأحمق هما كل ما يتضمنه الجزء الثانى . وإذا ما نجحنا فى إدراك هذه الصلة البعيدة تماماً إدراكاً واعياً فإننا نستطيع عندئذ فقط أن ندرك المعنى الذى يرمى إليه الملك لير Lear ؛ المعنى الذى مفاده ، أن الملك لير ، وليس كورديليا ، هو الذى كان يستجدى الحب فى تلك المناسبة ؛ وإنها ربما لا تقول شيئاً nothing لو كانت قد عرفت طريقة رده عليها ؛ وأن فساد كلٍّ من ابنتيه ريجان Regan وجونيرل Goneril لم يكن نتيجة خطأ من جانبه ؛ والسبب فى ذلك أن انعدام التربية

والتنشئة كان يمكن أن يصنع شيئاً منهما ؛ وأن هذه الكلمات هى على أية حال الثمرة الناضجة لخبرته ؛ وإنه ليس هناك شيء nothing يمكن أن يصنع منه ، كما أنه الآن أصبح لا شيء nothing نتيجه فقدانه كل شيء فى هذا العالم . (إنه يتكلم بعاطفة صادقة ، دونما اعتبار للكرامة ، كما لو كان حديث الأحمق يرجح على أنه هو هلوسة الملك لير شخصياً ، نظراً لأن هذا الحديث يعطى حباً غير مدفوع الأجر ؛ ومن الصحيح أيضاً أن الأحمق يتصرف كما لو كان نوعاً من أنواع الشخصية المنقسمة خارج إطار الملك.) إن أناساً كثيرين يعتمدون على النص إلى الحد الذى لا يستطيعون معه إدراك مدى اعتماد التأثير على التهكم اللفظى ، الذى يتحول إلى عمل فذ إذا ما استطاعت الذاكرة أن تلاحظه عند أول سماع لها للمسرحية .

ومن المحتمل أن يكون ثراء هذا الرصيد من الإسناد ـ الترافقى والتفصيل العرضى الطارىء على هذه المسرحيات ؛ كما يمكن أن نرد هذا الثراء أيضاً إلى الحقيقة التى مفادها أن شكسبير كتب بعض المسرحيات التى كانت ملكاً لفرقته المسرحية بالفعل ، كما كانت هذه الفرقة تستعمل هذه المسرحيات أيضاً ، إلى حد أن شكسبير هو والممثلين كانوا يعرفون فعلاً الكثير عن هذه المسرحيات ؛ كما نستطيع أيضاً إرجاع هذا الثراء إلى الطريقة التى تسمح أشعار شكسبير معها دوماً باستقبال الإضافات والتغييرات فى المناسبات الخاصة والمناسبات الإحيائية فى البلاط الملكى ؛ وبإمكاننا أيضاً رد هذا الثراء إلى الاحتمالية التى مفادها أن عضواً بعينه من أعضاء الفرقة يمكن أن يداوم القيام بدور بعينه ؛ أو قد يرد هذا الثراء إلى قصر المخاطرات الفردية . وهذا السبب الأخير يمكن أن يباعد بين الممثلين وبين الشعور بالضجر من النص ؛ أما الأسباب الأخرى فهى توفر لهم معرفة عرضية ولكنها مفصلة (من النوع الذى يقود إلى اقتباسات لا تدل على الاحترام فى الغرفة الخضراء [٣٤]) ، أو قد يثير لديهم رغبة فى استمرار الإضافات ، أو قد يعطيهم القدرة على رؤية العلاقات اللفظية البعيدة ، فضلاً عن توفيره لهم اهتماماً كاملاً بالشخصيات الفرعية فى القصة . ويبدو أن شكسبير يسلم بكل هذا فى جمهوره ، ويندر أن يكون قد حصل عليه من أى إنسان آخر غير نفسه . هناك أيضاً بعض الآثار الغريبة التى

تســتثير شفـقتنا فيمـا يتعلق بالحالة الشـعورية التى أتناولها هنا ، وقد وردت هذه الأخطاء فى التوجيهات المسرحية الواردة فى إحدى الصفحات إذ نجد أن اللورد إى Lord E واللورد جى Lord G يستعملان للشخصيات الفرعية فى مسرحية شكسبير التى عنوانها خـير كل مـا ينتـهى بخـير All's Well ، ومن المفـروض أن يكون هذان الحرفان الأولان من اسمى ممثلين ؛ وحرف إى Eالفرنسى French E ؛ وكذلك الكابتن جى Capt.G ليس سوى آثار لطيفة من آثار عبـقرية البروفـات النهـائية العريقة ، إذ كانت الأشياء التى من هذا القبيل ترد ضمن نسخة الملقن من المسرحية . وعلى أية حال فإن كلا من French E ولورد جى Lord G كانا يعرفان كينونة الكلمات بعد ذلك بثلاثمـائة بيت ؛ وفيما يتعـلق بكل من فرنش إى French E ولـورد جى Lord G (اللذين يسرهما أن يعرفا الكثير عن شخصيتيهما) فإن المرء يستطيع أن يسقط من حسابه تلك التفاصيل التى سمحت للبروفسور برادلى Bradley بأن يعالج مسرحيات شكسبير باعتبارها وثائق يمكن لنا أن نستخرج منها سيراً ذاتية كاملة ؛ وإذا لم تكن المسرحيات لأى شيء آخر غير ذلك ، مع أنها لا تزال تمثل جمهوراً على المسرح ، فإن المرء سوف يتمكن من استخلاص تلك الإسنادات ـ الإرفاقية التى تعد الآن من بين اكتشافات أهل العلم .

الهوامش

(١) قلت في الطبعة الأولى من هذا الكتاب إن الغموض "يضيف للعبارة النثرية المباشرة شيئاً دقيقاً من الفارق اللفظى" . وهذا كما سبق أن أوضحت ، يفترض جدلاً مسألة فلسفية ويوسع مصطلح الغموض ambiguity على نحو يجعل المصطلح في النهاية ، بلا معنى . وأنا لا أقصد بما فعلت تحديد العبارة وحسمها وإنما قصدت أن أتحاشى إرباك القارئ ؛ وبطبيعة الحال ، فإن ما يمكن أن يكون أفضل تعريف لمصطلح الغموض (حتى وإن كان المثال الذى بين أيدينا غامضاً) سوف يتبلور على امتداد الكتاب .

(٢) التطهرية : نادت بها جماعة بروتستانتيه في إنجلترا ونيوانجلند (في القرنين السادس عشر والسابع عشر) . طالبت بتبسيط طقوس العبادة وبالتمسك الشديد بأهداب الفضيلة . (المترجم) .

(٣) هذا ليس مثالاً واضحاً ، وأنا لست على يقين من أن ما قلته صحيح ؛ ومع ذلك فإن الأمر يتطلب هنا مثالاً بين بين لأوضح به أن الظلال الدقيقة للكلمات هى بيت القصيد هنا .

(٤) قد يكون تغيير العبارة "لها معان عدة" من قبيل الحذلقة ، ومع ذلك فإن هذه العبارة خادعة . وإذا كانت أبسط العبارات عبارة عن مبتدأ وخبر فإن مثل هذه العبارة قد تشتمل على معنيين . وبالتالى لن تكون هناك جدوى من وصف هذه العبارة بأنها غامضة إلا إذا أفسحت مجالاً لردود فعل بديلة .

(٥) القباع : (بضم القاف وفتح الباء) ، صوت الخنزير (المترجم) .

(٦) يترجم البعض كلمة tradition بـ "التحدار" ليعنون بها انتقال العادات أو المعتقدات من جيل إلى جيل (المترجم) .

(٧) المادية : الانشغال بالشئون المادية بدلاً من الفكرية والروحية (المترجم)

(٨) جوبيتر Jove هو كبير آلهة الرومان . (المترجم)

(٩) الشرفة المُفَرَّجة ، بضم الميم وتشديد الراء وفتحها ، جدار ذو فتحات على سطح حصن يعلق فيها النار . (المترجم)

(١٠) الرسم الكفافى : طريقة في الرسم تُبْرَز فيها الخطوط الكفافية أو المحيطية من غير تظليل . (المترجم)

(١١) نظام يؤكد على الحدس أو الغريزة أو الشعور أو الإيمان أكثر من توكيده على العقل بمعنى أنه يحاول تطبيق نظرية تجريدية من غير اعتبار للمصاعب العملية . (المترجم)

(١٢) مذهب يقول بأن أفعال المرء والتغيرات الاجتماعية إلخ هى ثمرة عوامل لا سلطة للمرء عليها . (المترجم)

(١٣) أسَرّ : بفتح السين وتشديد الراء أكثرهم سراً وسرية . (المترجم)

(١٤) هذا غباء منى أن أقدم هذا المثال باعتباره شكلاً من أشكال حالات الاختيار ، التى لها حل مناسب مستقى من أسماء الطيور . ومن الواضح أن المقطوعة لا تزال عامرة بالانطباعات إذا لم يكن لدينا أفكار مطلقاً عن الفوارق التى بين الغربان والغداديف . ومع ذلك فإن هذه المقطوعة تعد مثالاً جيداً على أقل تقدير ، على جو عام ثقيل ، ولا أظن أن معالجتى للمقطوعة كانت خاطئة بالشكل الذى وردت عليه .

(١٥) مبلغ علمى أن بيرون لم يلتق بأخته غير الشقيقة إلا بعد أن صار يافعاً . وليس من المناسب هنا أن أحاول تحسين هذه الفقرة ، ولا زلت أرى أن الجملة الأخيرة التى تلخصه صادقة بما فيه الكفاية .

(١٦) خاص أو متسم بخصائص الفن القوطى الذى نشأ فى شمال فرنسا وانتشر فى أوربا الغربية من منتصف القرن ١٢ إلى أوائل القرن ١٦ للميلاد . (المترجم)

(١٧) الحيلة التى من هذا القبيل يكون لها فى العادة معنى واحد هو الإجابة على لغز من الألغاز ، غير أن الكلمات ، عندما تلغز ، تكون لها معانى بديلة أخرى ممكنة ، وهذه البدائل تكون جاهزة لكونها منكرة ، لدى أولئك الذين يتبينون ردوداً فورية لمثل هذه الألغاز . وقد يبدو ذلك من قبيل آراء العامة من الناس ، الذين يُنْتَهَرُون بسبب ذلك ؛ ومع هذا فإنهم يستطيعون أن يصنعوا غموضاً حقيقياً عندما يكون استشعارنا للإنكار غير كامل

(١٨) تقول الأسطورة اليونانية : أن إيكاروس : إبن ديدالوس وقد أسرف فى التحليق ، عند فراره من السجن حتى أمسى على مقربة من الشمس فذاب جناحاه الشمعيان ، وسقط فى البحر . (المترجم)

(١٩) المعنى المعجمى للكلمة hair هو: "الشَّعْر" ولكن الشاعر تلاعب بهذه الكلمة مستفيداً من الانحراف الذى أصاب النطق فى العصر الإليزابيثى ، ومن هنا يمكن أن تعنى "ضمير المفعول المؤنث" هى . (المترجم)

(٢٠) الهباءة : هى الذرة من الغبار خاصة (المترجم)

(٢١) بان : إله الغابات والمراعى والرعاة عند الإغريق . (المترجم)

(٢٢) الفيكتورى : أحد أبناء عصر الملكة فيكتوريا (١٨٣٧ ١٩٠١) (المترجم)

(٢٣) الفكرة التَّلَوِيَّة : فكرة تخطر فى البال فى مابعد ، تفسير أو جواب أو وسيلة تخطر فى البال متأخرة (المترجم) .

(٢٤) للمزيد عن عروض الشعر الإنجليزى وتفعيلاته راجع كتاب "الشاعر والشكل" ترجمه د / صبرى محمد حسن وعبد الرحمن القعود ، دار المريخ ، الرياض ، المملكة العربية السعودية . (المترجم)

(٢٥) الساطيرات : واحدها "ساطير" : إله من آلهة الغابات عند الإغريق له ذيل (وأذنا) فرس ، وكان يتميز بولعه الشديد بالقصف المعربد وبانغماسه فى الملذات (المترجم) .

(٢٦) الخُلْد : حيوان يشبه الفأر (المترجم)

(٢٧) بان : إله الغابات والمراعى (عند الإغريق) (المترجم) .

(٢٨) إلهة القمر والحيوانات الضارية والصيد فى الميثولوجيا الرومانية (المترجم)

(٢٩) الحورية : إلهة ثانوية من إلهات الطبيعة التى كانت الميثولوجيا القديمة تمثلها على صورة عذارى فاتنات تقيم فى الغابات والمروج والمياه (المترجم)

(٣٠) إلهة الحب والجمال عند الرومان (المترجم)

(٣١) عطارد : رسول الآلهة وإله التجارة والفصاحة والمكر واللصوصية عند الرومان (المترجم) .

(٣٢) التصعيد : فى الموسيقى هو تعاظم الصوت (المترجم)

(٣٣) التريبيونيين : هو المدافع عن حقوق العامة ومصالحها (عند الرومان) . (المترجم)

(٣٤) الغرفة الخضراء : غرفة يستريح فيها الممثلون والممثلات فى المسرح (المترجم) .

(٢)

هناك ثلاثة مقاييس أو أبعاد محتملة ، يبدو أن لها أهمية كبيرة ، يمكن لضروب الغموض أن تنتشر على إمتدادها : مقدار الاضطراب المنطقى أو النحوى ، الحد الذى يتعين على فهم الغموض أن يكون على وعى به ، ثم مقدار التشابك والتعقيد النفسى الداخلى فى هذه العملية ، والعامل الأول من هذه العوامل يبدو أقلها تعرضًا لخطر الكلام الفارغ الذى لا طائل من ورائه ، ومن الأهمية بمكان لهذا العامل أن يكون واضحًا لا لبس فيه ، علاوة على أنه أقل هذه العوامل تعرًا للنقد حتى يومنا هذا . ولما كانت أنواع الغموض السبعة التى أتعرض لها هنا ليست مجرد إطار مناسب ، فأنا أرمى من ورائها أن تكون مراحل من مراحل تقدم الاضطراب المنطقى . وعلى كل حال سوف يتعين علىّ أن أستعمل المعيارين الآخرين وأناقشهما علماً بأن المعايير الثلاثة ليست مستقلة عن بعضها ، حتى يتسنى لأمثلتى التى سأوردها فيما أن تبدو - باعتبار ذلك قاعدة من القواعد - للعين المجردة أكثر غموضًا بحق عن الأمثلة التى أوردتها من قبل .

كيوبيد مُجنَّحٌ ويتجول بالفعل ؛

بلدها يُغَيِّرُه حبى على هذا النحو بالفعل

ولكنها تغير الأرض ، أو تُغَيِّرُ السماء ،

ومع ذلك سأظل أحبها حتى أموت

(مجهول ، كتاب إكسفورد .)

الأصل الإنجليزى :

Cupid is winged and doth range ;

Her country so my love doth change.

But change she earth, or change she sky,

Yet I will love her till I die.

(ANON., Oxford Book).

"سأحبها رغم أنها تتحرك من هذا الجزء من الأرض إلى جزء آخر ليس فى متناولى ؛ سأحبها رغم أنها تذهب إلى العيش تحت سماوات أخر ؛ سأحبها رغم أنها تتحرك من هذه الأرض وهذه السماء إلى كوكب آخر ، سأحبها رغم أنها تدخل إلى مجال اجْتماعى أو فكرِى لايمكن لى أن أتعقبها فيه ؛ سأحبها رغم أنها تغير الأرض والسماء التى لدىَّ الآن ، بالرغم من أنها تدمر مشروع العبادة الذى أعيشه الآن ، بأن تجعل من نفسها مخلوقًا غير جدير به (مشروع العبادة) ؛ سأحبها برغم أنها عندما تبتعد فإنها تحول أرضى إلى رغبة وقلق واضطراب ، كما تحول سمائى إلى يأس ؛ سأحبها حتى وإن كانت تملك القوة والإرادة اللتين تقلب بهما مُثُلَ الرجال المنظمة بشكل عام (السماء) واللتين تقلب بهما منظومة المجتمع بشكل عام (الأرض) ؛ قد تُغَيِّر الأرض والسماء اللتين لديها الآن عن طريق تخليها عن إيمانها أو فى عقاب عادل لكونها منبوذة ، ومع ذلك سأظل أحبها ؛ قد تغير أرضى بأن تقتلنى ، ولكن إلى أن يحدث ذلك سأظل أحبها ."

قد يبدو الأمر هنا وكأنى أسجل فقط أنواعًا مختلفة من التغيير ، التى يمكن بطبيعة الحال ألا تكشف عن غموض مباشر ؛ غير أن الكلمة الدالة على "التغيير" change قد تعنى هنا "يتحرك إلى آخر أو تغيير ذلك الذى حصلت عليه" ، كما أن الكلمة الدالة على "أرض" earth قد تعنى "عالم المحبوبة الخاص" ، أو "عالم الشاعر الخاص" ، أو "حتى عالم الجنس البشرى بشكل عام" . وكل المعانى التى يمكن استخلاصها من هذه المفردات لا تشكل سوى المعنى المباشر الذى تلح عليه هذه المفردات ، ومع ذلك فإن سحر القصيدة وجاذبيتها كلاهما يتمثلان فى بساطتها المفرطة غير المعقولة .

ومع ذلك ، فإن تشابك المعنى المنطقى ينبغى ألا يكون مبنيًا على تعقد الفكر وتشابكه ، حتى عندما يكون من المناسب للنوع الثانى من الغموض ، أن يتهيأ له معنى

واحد رئيسى فقط ينتج عن هذه العملية . من ذلك على سبيل المثال ، أن النوع الأول من الغموض إذا ما استعمل استعارة تكون مناسبة من نواح عدة ، فإن النوع الثانى من الغموض سرعان ما يستعمل العديد من الاستعارات المختلفة ، مثلما يتصرف شكسبير فى المثال التالى . ويستحيل علينا أن نتجاهل شكسبير فى مثل هذه الأمور ؛ والسبب فى ذلك يرجع من ناحية إلى ثراء استعماله للغة استعمالا فريداً ، كما يرجع من الناحية الأخرى إلى أن هذا الاستعمال قد حظى فعلاً بكثير من الاهتمام ؛ الأمر الذى لم يترك للطالب الباحث شيئًا يفعله ، ويُرَجِّح له أن يعثر على ما يبحث عنه ، وتتوافر له الدلائل على أنه لا ينسج خيالات من صنع ذهنه هو.

وها هو ، مثال واضح على ذلك يتمثل فى قول ماكبث :

لو كان قد فُعِلَ ، عندما يُفْعَلُ ، لكان ذلك أفضل .

لقد فُعِلَ بسرعة .

(لاحظ هنا الازدواج النحوى إذ بوسعنا أن نقف وقفا تاما على نهاية البيت)

الأصل الإنجليزى :

If it were done, when 'tis done, then twere well

It were done quickly;

(double syntax since you may stop at the end of the line)

وهذا مثال آخر يقول فيه ماكبث :

لو أن القتل

يمكن أن يطوى النتائج ، ويمسك

مع توقفه نجاحًا ذلك ولكن . . .

الأصل الإنجليزى :

If th" Assassination

Could trammell up the Consequence, and catch

With his surcease, Success; that but . . .

هذه الكلمات التي تخرج مثل فحيح الأفعى في الممر الذي كان الخدم يجتازونه ، لا بد أن تكون مغلفةً بالظلام ، ومحملة كما لو كانت هي نفسها تحمل قوى مخيفة ، بدلاً من أن تكون عادية تماما في ذهنه هو . الكلمة الدالة على "نتائج" Conse quence تعني نتيجة سببية ، وقد تعني العواقب التي لا تكون مترابطة سببيا ، وورود هذه الكلمة في عبارة "شخص ذو حيثية" person of consequence يجعلها تعني : القداسة التي تحيط بملك من الملوك . الكلمة الدالة على "الطي" trammel كانت في أساسها مصطلحًا فنيًا يستخدم في ما يتعلق بتعشيش الطيور ، كما كانت تستعمل أيضا في معنى تقييد الخيول بطريقة معينة ، وفي تعليق الأواني ، وفي الرفع كما كانت تستعمل أيضًا في معنى تسيير المركبات على القضبان . الكلمة الدالة على "التوقف" surcease تعني "الاكتمال" وقد تعني "وقف الإجراءات عند منتصف قضية من القضايا القانونية وقد تعني فرض أو تنفيذ حكم من الأحكام" ؛ كما تذكرنا هذه الكلمة بالكلمة الدالة على "الإفراط" surfeit و"الموت" decease، والشيء نفسه نجده في الكلمة الدالة على "القتل" assassination عندما تفعل فعلها في الفحيح وفي "القتل" assess وكما هو الحال أيضًا في الكلمة الدالة على "القمع" suppression، وذلك من خلال "الإطاحة" sedere بالأقوياء من مقاعدهم . يضاف إلى ذلك أن ضمير الملكية للمفرد الغائب His قد يعود على دنكان Duncan أو على القتل assassination أو على "العاقبة" consequence. الكلمة الدالة على "النجاح" success تعني نتيجة سعيدة ، أو قد تعني نتيجة سعيدة أو غير سعيدة ، وقد تعني أيضًا اعتلاء العرش . أما الكلمة الدالة على الإمساك catch، تلك الكلمة الوحيدة المسطحة بين غيرها من الكلمات الضخمة ، تُسَمَّى حدثًا ؛ إنها علامة من علامات عدم قدرة الإنسان على التعامل مع أمور الدولة ، كما لو كان طفلاً يحاول أن يخطف القمر وهو يمر خلال السحاب الراعد thunder-clouds. إن كل هذه المعاني لايمكن تذكرها دفعة واحدة ، مهما تعددت قراءاتنا لهذه الكلمة ؛ وتظل هذه الكلمة تعويذة يتمتم بها قاتل ، أشعث يتلمس طريقه بين قوى الظلام .

ومن الواضح أن غموض النحو ، وليس غموض الكلمة ، رغم شيوعه تمامًا في الشعر لا يمكن لنا أن نصل به إلى هذه الذروة دون حدوث شيء من الفوضى والاضطراب ، ولابد من استعمال الغموض النحوي الذي من هذا القبيل لإحداث تأثير

مخالف . وهذه الوسيلة تستعمل عندما يكون المعنى الرئيسى واحدًا فقط (وهو ما نحن بسبيل دراسته هنا) ؛ وهذا يتجلى فى الأمثلة التالية المأخوذة عن سونيتات شكسبير ، إذ إن هذه الوسيلة تعطى تداخلاً ، كما لو كان وحدة منسابة ، تنتمى العبارات فيها إلى الجملة السابقة أو اللاحقة لها دونما انكسار لحركة الفكر .

غير أن السماء أصدرت فى خلقك مرسوما بالفعل

الذى ينبغى أن يسكن وجهك الحلو إلى الأبد ،

وأيا كانت أفكارك ، وأيًا كانت أعمال قلبك ،

نظراتك ينبغى ألا تقول شيئا عندئذ سوى الحلاوة .

الأصل الإنجليزى :

But heavan in thy creation did decree

That in thy face sweet love should ever dwell,

whate"er thy thoughts or thy heart"s workings be,

Thy looks should nothing thence, but sweetness tell.

(xciii) .

يجوز لنا فى هذه الأبيات أن نضع علامة وقف تام (نقطة) إما قبل البيت الثالث أو بعده .

ذلك اللسان الذى يروى قصة أيامك

(صانعًا تعليقات شهوانية على رياضتك)

لا يقوى على الذّم ، وإنما فى نوع من المدح ،

يُسَمِّى اسمك ، ويبارك التقرير السيىء .

الأصل الإنجليزى :

That tongue that tells the story of thy days

(Making lascivious comments on thy sport)

Cannot dispraise, but in a kind of praise,

Naming thy name, blesses an ill report (xcv) .

فى الأصل الإنجليزى ، نجد أن فاعل الكلمة الدالة على "يبارك" blesses هو إما الكلمة الدالة على "لسان" tongue أو الكلمه الدالة على "تسمية" naming كما أن العبارة الدالة على "ولكن فى نوع من المدح" but in a kind of praise تصف إما الكلمة الدالة على "يبارك" أو الكلمة الدالة على "ندم" dispraise والوسائل التى من هذا القبيل تُفيد بصفة خاصة فى التحكم فى شكل السونيته ، إذ تساعد هذه الوسائل السونيته على أن تحتوى على تشكيلة من الجدل والنقاش من ناحية ، وتساعد على ربط وحدة الإيقاع فى الفكرة الواحدة ربطًا محكمًا .

السونيته التى سأوردها هنا تحتوى على واحدة من لطائف الترقيم المهمة المتكررة، والتى لا تُوَصِّلُ بشكل عام سوى الإيقاع غير أنها ترقى هنا إلى مصاف النحو .

لو تعيشين إلى يومى القانع تماما

عندما سيغطى ذلك الموت الفظ عظامى بالتراب

وسوف يقوم حظًا مرة ثانية بإعادة بحث :

هذه الأبيات الضعيفة الوقحة لعشيقك الميت :

قارنيها بتَحَسُّن الزمن ، . . .

(السونيته الثانية والثلاثون)

الأصل الإنجليزى :

If thou survive my well contented daye

When that churle death my bones with dust shall cover

And shalt by fortune once more re-survey:

These poor rude lines of thy deceased Lover:

Compare them with the bettering of the time, . . .

(xxxii).

البيت الرابع من الأبيات الإنجليزية معزول بنقطتين فوق بعضهما ، وهو يحمل كل الأوزان المثيرة للشفقة ، كما يعد هذا البيت أيضًا الركيزة التى ترتكز عليها بقية السونيته . قد نتصور أن الكلمة الدالة على "يعيد البحث" Re-Survey فعل لازم ، وبذلك يمكن أن يكون البيت الرابع استمرارًا للبيت الخامس ليكون ذلك عطفًا بيانيًا على الضمير المنفصل Ithem لدال على الغائبين الجمع ، غير أن الأمر ليس كذلك إذ إن الأمر لا يتمثل فى أن البيتين الثالث أو الخامس يمكن لكل منهما أن يكون بيتًا مستلاً عن البيت الرابع ، وإنما يتمثل الأمر فى الحقيقة التى تلى هذين البيتين ، كما لو كانت السونيته قد أصبحت واعية لنفسها أو كما لو كانت تقتبس عبارة من شاهد قبر من القبور .

إنك تحبها فعلاً ، لأنك تعلم أنى أحبها ،

ومن أجل خاطرى فإنها تسىء إلىّ بالفعل ،

يعانى صديقى من أجلى ليوافقها ،

إذا ما فقدتك ، فإن خسارتى ستكون مكسب حبى ،

وخسارتى لها ، لقد اكتشف صديقى تلك الخسارة . . . .

الأصل الإنجليزى :

Thou doost love her, because thou knowest I love her,
And for my sake even so doth she abuse me,
Suffering my friend for my sake to approve her,
If I loose thee, my loss is my love''s gaine,

And loosing her, my friend hath found that losse.

(xliii).

بناء على هذه الأبيات ونظرا لأن البيت الثالث قد يتحرك إلى الأمام أو إلى الخلف، فإن فاعل "المعاناة" suffering يصحّ أن يكون ضمير الفاعلة الغائبة she أو ضمير المتكلم المفرد الفاعل I. وهذه الحيلة لا يلجأ إليها الشاعر هنا لمجرد طلب الإيقاع ،

وإنما لتكون عمقا خفيفا من أعماق المعنى ؛ وقد تدرب شعراء العصر الإليزابيثى على استعمال الأبيات التى تتحرك فى الاتجاهين ، والأمثلة على ذلك نجدها فى سلاسل تلك السونيتات ، التى من قبيل السونيته كورونا Corona التى ألَّفها دون Donne، والتى يبدأ كل بيت من أبياتها بنهاية البيت السابق له .

والواقع أن الشاعر دون Donne، يستعمل هذه الوسائل والحيل استعمالاً مكثفًا ؛ ولذلك سوف أفصل هذه السلسلة من السونيتات للحظة واحدة عن بقية السونيتات الأخرى ، حتى يتسنى لى الاستشهاد بمثال من السونيتة التى عنوانها : أغنية زفاف بمناسبة عيد القديس فالنتين Epithalamion for Valentine"s Day.

أنت تجعلين الشمعة ترى

ما لم تره الشمس قط ، وذلك الفلك

(الذى كان للأرواح والوحوش ، القفص والمنتزه)

لم تحتوية ، سرير واحد يحتويه ، من خلالك ،

جميلتان ، صدراهما المتصلان .

الأصل الإنجليزى :

Thou mak"st a Taper see
What the sunne never saw, and what the Arke
(Which was of Soules, and beasts,the cage, and park)
Did not containe, one bed containes. through thee,
Two Phoenixes, whose joyned breasts . . .

"أنت تجعلين الشمعة ترى ما لم يحتو عليه الفلك . من خلالك يمكن للسرير أن يحتوى على جميلتان" . "أنت تجعلين الشمعة ترى ذلك الذى لم تره الشمس قط . من خلالك فإن سريراً واحداً يحتوى على ما لم يحتو عليه الفلك ، أى ، جميلتين" . تجديد الطاقة المكتسبة من عملية البداية بجملة جديدة فى كل مرة ، يجرى الحصول عليه هنا بصورة مستمرة فى عدم وجود الاسترخاء الذى يترتب على الوقف عند نهاية الجملة .

وهذا مثال آخر :

من ذا الذى يترك منزلاً جمىلاً يسقط ليتحلل ،

الذى ربما يرفعه الاقتصاد الداجن تكريما ،

فى مواجهة الثورات العاصفة فى يوم شتوى

وغضب الموت السرمدى العاقر ؟

آه لا أحد سوى معدومى القيمة ، عزيزتى حبى أنت تعرفين

كان لك أب ، فاتركى الابن يقول هكذا .

(السونيته الثالثة عشرة)

الأصل الإنجليزى :

Who lets so fair a house fall to decay,
Which husbandry in honour might uphold
Against the stormy gusts of winter''s day
And barren rage of death''s eternal cold ?
O none but unthrifts, dear my love you know,
You had a Father, let your Son say so .

(xiii) .

العبارة المكتوبة بالخط الإيطالى تناسب تماما كلا من الجملة السابقة والجملة اللاحقة لها ؛ وإذا ما نظرنا إليها باعتبارها تابعة لما قبلها سنجد أن معنى ثالثا يكشف عن نفسه بطريقة خافتة ، وهو "*أنت تعرفين عديمى القيمة*" **you know unthrifts**؛ "الصحبة التى تحتفظين بها قد تكون صاخبة أو تنسكية غير أنها ليست زواجية" . وبعد أن استشهدت هنا بما أوردت لتأكيد نقطة تافهة من نقاط النحو ، يجدر أن نبرز هنا أن جمال البيت يعتمد فى المقام الأول ، بحق ، على التوريتين "منزل" **house** و"الاقتصاد الداجن" **husbandry** ، كما يعتمد فى المقام الثانى على تغيير الشعور عن

يوم شتوى winter"s day ، إذ أن الشتاء قصير ، مثل لياليه ؛ "إن طفلك سينشأ من بعدك ومنزلك سيبقى على قيد الحياة حتى يشهد صيفًا آخر" حتى "غضب الموت السرمدى العاقر" to death"s eternal cold ؛ "إذا لم يبق المنزل على قيد الحياة هذا الشتاء فسوف يسقط إلى الأبد" ؛ هنا تقابل أيضا بين هاتين الفكرتين المتناقضتين وبين البيتين المفتوحين (المستمرين) ، متشابهى الصوائت من أشعار كريستوفر مارلو Marlow التى تحتوى عليهما ، هذان البيتان اللذان يزعمان بحكم بنيتهما أنهما يرددان الفكرة نفسها ليس إلا ، وبذلك تذوب الفكرتان فى البيتين ، وتشكلان تراجعا للأصداء .

قد تكون العبارة الغامضة جمله وصلية فى بعض الأحيان ، مع حذف ضمير الوصل that ، وبذلك تظهر مثل هذه العبارة مرحليا كما لو كانت جملة مستقلة بحد ذاتها ، وذلك قبل أن تنتظم مثل هذه الجملة فى إطار النحو . أحببت صورهم ، أنا أرى فيك ،

وأنت (كلهم) أخذت كلَّ كلِّى

(السونيته الحادية والثلاثون)

الأصل الإنجليزى :

Their images I lov"d, I view in thee,

And thou)all they (hast all the all of me.

(xxx) .

فى هذين البيتين إيحاء بأن الجملة الأولى يمكن أن تكون جملة مستقلة تماما بذاتها ، وأن الجملة "أنا أرى فيك" view in thee اتعنى "أنا أبحث عنهم فيك" ؛ غير أن الوسيلة هنا تعوِّل كثيرً على الجملة الوصلية "التى أحببت" "which I loved وتبرزها إبرازًا خاصًا .

حياتى لها فى هذا البيت شىء من الاهتمام ،

الذى من أجل الذكرى التى لا تزال معك سيبقى ،

عندما تنظرين هذا ، أنت تنظرين بالفعل ،

الجزء نفسه كان مكرسًا لك ،

(السونيته الرابعة والسبعون)

الأصل الإنجليزى :

My life hath in this line some interest ،

Which for memorial still with thee shall stay .

When thou reviewest this ،thou dost review ،

The very part was consecrate to thee, (lxxiv) .

إذا ما تجاوزنا الفاصلة الموجودة عند نهاية البيت الثالث ، نجد أن مفعول الفعل الدال على "النظر" review هو الكلمـة الدالة على "جـزء" part ؛ وإذا مـا أخذنا على وجود الفاصلة ، فإنها من الناحية التعليمية ، ومع توكيد ضمير المخاطب الثانى فى البيت thou نجد أن المعنى يصبح "كونك تذكرينى فهذا يعد خلودا كافيا لى" . ، وبذلك يصبح البيت الرابع جملة مستقلة (١) .

انسيابية النحو التى من هذا القبيل ترجع فى بعض أجزائها إلى التوازن البلاغى، والسبب فى ذلك أنه ما دامت الأبيات يعارض كل منها الآخر على شكل أزواج منتظمة فإننا نستمر فى مواجهتنا لشكل من أشكال المعارضة أو المقابلة وذلك عن طريق مقابلة كل زوج من هذه الأبيات بالزوج الآخر الخاطىء . والسونيته الحادية والثمانون نُعْمِل هذا المبدأ فى الموت :

أمْ سوف أعيش لأصنع شاهد قبرك ،

أمْ أنك ستحيين إلى أن أتَعفَّنَ فى الأرض ،

ومن هذا المكان لن تستطيع ذاكرتك أن تأخذ الموت ،

وبرغم أن كل جزء فىَّ سوف يُنْسى .

سوف يأخذ اسمك من حياة هذا المكان السرمدية ،

وبرغم أنى غبت دفعة واحدة لا بد أن أموت عند الدنيا كلها ،

الأرض لن تعطينى سوى قبر مشع ،

عندما ترقدين مقبورة فى عيون الرجال ،

أثرك سيكون شِعْرِى الرقيق ،

الذى سوف تقرؤه عيون لم تخلق بعد ،

وألسِنَة ستكون ، سوف تكرر كينونتك ،

عندما يموت جميع المتنفسين على هذه الأرض ،

ستبقين تعيشين (قلمى له مثل هذه الفضيلة)

حيث يتنفس النفس معظم أنفاسه ، حتى فى أفواه الرجال .

الأصل الإنجليزى :

Or shall I live your Epitaph to make,
Or you survive when I in earth am rotten,
From hence your memory death cannot take,
Although in me each part will be forgotten.
Your name from hence immortall life shall have,
Though I (once gone) to all the world must dye,
The earth can yeeld me but a common grave,
When you entombed in men"s eyes shall lye,
Your monument shall be my gentic verse,
Which eyes not yet created shall ore-read,
And toungs to be, your beeing shall rehearse,
When all the breathers of this world are dead,
You still shall live (such vertue hath my Pen)
Where breath most breathes, even in the mouths of men.

الملاحظ فى هذه الأبيات أن أى بيتين متتاليين منها (باستثناء لبيتين ٢و٣ وكذلك البيتان ١٠و١١ وذلك لأسباب عارضة) يصنعان جملة كاملة عندما نفصلهما عن السياق بكامله ؛ وهذا لا يعنى القول : بأن ذلك هو الذى يصنع من هذه السونيته قصيدة جميلة ، كما إنه لا يعنى أيضا أننى أعرف الطريقة التى يمكن أن نقرأ بها هذه السونيته جهراً .

الكلمة الدالة على "ألسنة" Tongues يمكن تجاوزها شأنها شأن الكلمة الدالة على "عيون" eyes ، ويترتب على ذلك أن تصبح الكلمه الدالة على "كينونة" beingفاعلاً للفعل الدال على "يكرر" rehearse ، أو قد تكون الكلمة الدالة على "ألسنة" tongues هى والكلمة الدالة على "عيون" هما فاعل الفعل الدال على "يكرر" re hearse. ومع ذلك فإن كلمة "ألسنة" tongues ترتبط ارتباطًا خاصًا بكلمة "يكرر" rehearse، والسبب فى ذلك أن تقابل "كينونتك" your being مع "كى تكونى" to be هو الذى يوضح الألسنة tongues الزائلة وهى "تكرر" reheasing كينونتك being المثالية ، تلعق دمك كما لو كان كذلك ، ومن ثم فإن ذلك يشتمل عليشىء من الوجود السرمدى الأفلاطونى عند السيد / و . هـ .w. h ، وهو ما يؤكد على الأمثلة التى من نوع هذا المثال ، غير أنه لا يعتمد على أى مثال من هذه الأمثلة . ظلال كماله هذا كانت أطفاله فى يوم من الأيام ، غير أن رغبة شكسبير - التى تتسع فيها مساحة الحب - فى أن يراه مستقرا فى حبه كانت قد أحبطت أو بُولغ فى إشباعها من باب التهكم المؤلم ، وأن هؤلاء الأطفال لم يعودوا بعد أكثر من مجرد أولئك الذين يقرعون مدحه والثناء عليه .

فكرة ثنائية الوجهين من حيث كونها فكرة تتجلى بشكل أوضح فى السونيته التالية (شكوى فى إطار تأكيد على أنه ليس من حقه أن يشكو) ، ومع ذلك يمكن إدراجها ضمن النوع الثانى من أنواع الغموض ، وذلك فيما يتصل بغموض النحو ، إذ إن مثل هذا الغموض يمكن اختزاله إلى معنى واحد :

آهٍ دعينى أقاسى (لكونى رهن إشارتك)

غياب حريتك المسجون ،

وأستأنس الصبر ، وأن أعَرِّضَ كل صدغٍ للمعاناة

دون أن أتهمك بالإصابة .
كونى حيثما تسجلين ، ميثاقك يبلغ من القوة حدا
قد يمكن لك أنت نفسك معه أن تميزى زمانك
إلى ما ترغبين ، إنه ينتمى إليك بالفعل ،
أن تعفى نفسك من جريمة فعل الذات .
(السونيته الثامنة والخمسون)

الأصل الإنجليزى :

O let me suffer (being at your beck)
The imprisoned absence of your liberty,
And patience tame,to sufferance bide each check,
Without accusing you of injury.
Be where you list, your charter is so strong
That you yourself may privilege your time
To what you will, to you it doth belong ،
Yourself to pardon of self-doing crime. (lviii.)

عبارة "وأستأنس الصبر" And patience tame تعبر عن رداءة الطبع وذلك عن طريق اختصارها لمعنى ("أقاسى الصبر المستأنس" suffer tame patience ؛ وكذلك معنى "أكون أليفا للصبر" be patience-tame ، كما هو الحال فى العبارة التى تقول : صلب صلابة الحديد hard –iron ؛ كما تعبر أيضا عن "الصبر الأليف"tame patience كما هو الحال فى العبارة التى تقول : وأُعَرِّض كل صَدْغٍ bide check وكونها متبوعة بسيل من الكلمات الملتبسة المَلْوِيّة مع الكلمة الدالة على الفعل "ينتمى" belong ، الذى يقوم بدور فاعله كل من "زمانكَ" your time و"العفو" to pardon ، كما لا تزال هذه العبارة تنطوى ، وهى لا تزال زاخرة بالعذوبة وعناصر استثارة الشفقة ، (وهذا شكل من أشكال التوازن الشعورى غير المعتاد) ، على ما معناه "أن هذا هو كل ما كنت أنتظره منك" .

وهذا مثال آخر :

ولكن لماذا أنت الطريق الأقوى لا
تشنىُّ حربا على هذا الزمن الدامى المستبد ؟
وتحصنى نفسك فى تحللك
بطرق أكثر بَركةً من قافيتى القاحلة ؟
أنت الآن تقفين على قمة الساعات السعيدة ،
وكثير من الحدائق العذراوات لم تتجهز بعد ،
برغبة فاضلة تستطيع أن تحمل زهورك المُحبَّة ،
أكثر شبها عندئذ زيفك المرسوم :
هكذا ينبغى أن تكون خطوط الحياة التى تصلحها الحياة
التى (تخطها أقلام الرصاص أو تكتبها الريشة)
لا فى القيمة الداخلية ولا فى الحسن الخارجى
يمكن أن تجعلك تعيشين نفسك فى أعين الرجال ،
تتصدقين بنفسك ، تبقين على نفسك بلا حراك ،
ويجب أن تعيشى مجرورة بفعل مهارتك الحلوة الخاصة .
(السونيتة السادسة عشرة)

الأصل الإنجليزى :

Bvt wherefore do not you a mightier waie
Make warre vppon this bloudie tirant time ?
And fortifie your selfe in your decay
With meanes more blessed than my barren rime ؟
Now stand you on the top of happie houres,
And many maiden gardens yet unset,

With vertuous wish would beare your liuing flowers,
Much liker then your painted counterfeit:
So should the lines of life that life repaire
Which this (Times pencil or my pupil pen)
Neither in inward worth nor outward faire
Can make you liue your selfe in eyes of men,
    To give away your selfe, keeps your selfe still,
    And you must liue drawn by your owne sweet skill.

(xvi.)

التعبير "خطوط الحياة" lines of life يشير إلى شكل المظهر الشخصى ، إما فى الشخص نفسه أو تكراره فى خَلَفه (مثلما يتكلم الإنسان عن خطوط شكل واحد من الإنس) ؛ قد يشير التعبير أيضا إلى تجاعيد الزمن على الوجه (التى توحى هنا بخشيتها والخوف منها) ؛ وقد يعنى هذا التعبير أيضا خط الشاب أو سلالته النسبية ـ خَلَفه ؛ وقد يعنى التعبير هنا أيضًا الخطوط المرسومة بقلم الرصاص ـ صورة ؛ وقد يعنى أيضا الخطوط المرسومة بالريشة ، عند الكتابة ؛ وقد يعنى التعبير أيضًا خطوط (أبيات) قصيدة من القصائد (ذلك النوع من الخطوط الذى تشتمل السونيته على أربعة عشر خطا منها) ؛ وقد يعنى التعبير "المصير" كما هو فى التعبير "خط ـ الحياة" life-line ـ كما هو وارد فى البيت ٣٦١من المشهد الثانى من الفصل الثانى فى مسرحية تاجر البندقية Merchant of Venice .

تشكيلة المعنى هنا تضرب جذورها بفاعلية أكثر فى السياق والسبب فى ذلك أن العبارتين "خطوط الحياة" lines of life و"تلك الحياة" that life يمكن لأى منهما أن تكون فاعلاً للفعل الذى يدل على "يصلح" repair ؛ وإذا ما تناولنا أبرز معنيين ألا وهما : "السلالة النسبية" lineage و"سماتك وسمات أطفالك" the features of yourself and your children نجد أن الفاعل هنا هو "الخطوط" lines ، وهذا المعنى هو ما يلح عليه الإيقاع وبناء الجملة ؛ وعبارة "تلك الحياة" that life تعنى "الحياة التى مثل حياتك

الحالية" . ولكن عبارة "تلك الحياة" مع الفعل "يصلح" repair تحظى بزعم ثانوى فى هذا الموضع بفعل العبارة "هذا (يصنع ...)" التى تلى ذلك ، والتى تصبح على النقيض من ذلك فاعلاً فى البيت الذى يلى ذلك . (وهكذا نرى أن الترقيم الذى يقصد به تسهيل الجملة ، إنما يفسد الطباق كله) . اسم الإشارة "هذا" this يرد بعده قوس يوسع معانيه : كلمه "الزمن" time الذى يجلب الشيخوخة التى سوف ترسمك بقلم الرصاص وعلى وجهك تجاعيد ، أو قد تعنى هذه الكلمة "رجولة أكثر نضجاً تُكمِلُ جمالك" ؛ أما العبارة "رسم هذه الأزمان" This times pencil فهى تعنى فى المقام الأول ، طريقة الرسم ، أو إن شئت فقل مستوى الإنجاز المتوسط ، عند راسمى الصور فى العصر الإليزابيثى ؛ وقد تعنى فى المقام الثانى ، الإطار و"الجو العام" الذى كان الجمال يحظى بهما من عصر الأقنعة واللباس هائل الحجم وكذلك شهوة العين (وذلك حتى نضطر إلى النظر فى البيت الثانى من السونيته مرة ثانية ، حيث نجد نفس الازدواج فى المعنى يلمح إلى أن أفراد الحاشية الجميلين وصلوا إلى نهايات سيئة فى فجر إسكس Essex) ؛ عبارة "قلمى" my pen الذى يصفك ، وكلمة "تلميذ" التى تعنى "غير ناضج وغير حاذق" ، وبذلك يصبح المعنى "كتلميذ" من تلاميذ ذلك "الزمن" time الذى أحاول تقليد عرف السونيته الذى ساد خلاله ؛ أو قد يعنى : "كتلميذ" من تلاميذ الزمن الذى "يجعلنى أنضج" . ويجوز أن نتناول المعنى الأول بشكل طبيعى من منظور أن "تلك الحياة" that life تعنى "حياتك" your life و"هذا" this بمعنى "حياتى" my life (هذان العنصران مُكَرَسًّان لوصفك) ، غير أن معنى اسم الإشارة "هذا" this ينفتح على الآثار العابرة كلها التى تقف فى تقابل مع سرمدية التكاثر الجامدة ، وعندما نعود بفكرنا إلى الوراء نجد أن العبارة "تلك الحياة" that life هى فاعل لجملتها ، وأنها تعنى "أسلوب الحياة الجديد الذى أقترحه عليك" ، أو قد تعنى : "الزواج ، الحياة الإنسانية الفائقة السائدة فى سلالتك النسبية كلها" .

وبعيدا عما إذا كانت عبارة "خطوط الحياة" lines of life أو عبارة "تلك الحياة" تلعب دور الفاعل ، وبعيداً أيضًا عما إذا كانت عبارة "تلك الحياة" that life تعنى "أسلوب حياتك الحالية" أو "أسلوب الحياة الذى أقترحه لك" ، فإن الأمر ينطوى على ازدواجية النحو فى البيتين ١١و ١٢. وإذا ما أخذنا البيتين معًا نجد أن لهما قراءة

معناها . "أن عصر إليزابيث لا يصلح للتعبير عنك ، سواء من ناحية المظهر أو الشخصية" (ومن الطبيعى أن زوجًا من هذين الزوجين يمكن أن يربط قلم الفنان الرصاصى "بالجمال الخارجى" outward fair ، ويربط ريشة الكاتب المسرحى "بالقيمة الداخلية" inward worth ، ومع ذلك فإن ترتيب الجملة غير ذلك ، وذلك حتى يمكن لأى زوج من هذين الزوجين أن يناسب أيًا من هذين التعبيرين ، أويناسب المعنى "أنا أحاول أن أكتب عن جمالك ، ولكن يد الزمن ، وهى تحفر خطوط الزمن على وجهك ، تحاول أن تكشف عن قيمتك الداخلية") . هذه ، البنية النحوية الأساسية ، تنطوى على تغيير غير ملائم إلى حد ما إذ تغيرت كلمة "الحياة" life إلى ضمير المخاطب youفى المفعول ، وهذه التحديدية الزائدة للخطاب والتى تصبح أمرًا ضروريًا بعد حَرْف النحو عن مساره من خلال التعقيد غير العادى والشاذ فى البيتين الوسطيين ، تفسح المجال لشكل من أشكال النحو البديل . فإذا ما تناولنا البيت الحادى عشر مع البيت العاشر (ويفضل هنا أن تلعب دور الفاعل هنا عبارة "تلك الحياة" that life) ، نجد أن اسم الإشارة "هذا" this هو الذى ليس جميلاً فى "القيمة الداخلية" inward worthأو فى "القيمة الخارجية" outward worth ؛ كما نجد أن كلمة "يصنع" make ، فى تعبير "العصر الحاضر الذى أنتج من عدم جدواه جمالاً مثل جمالك" ، نجد هذه الكلمة متناقضة مع الكلمة الدالة على الفعل "يصلح" repair فى عبارة الحياة النباتية القادرة على إنتاج الكثير من الورود التى أقدمها إليك ؛ وهنا يبدو الأمر كما لو كانت التحميلة الكبيرة التى نعطيها لنوع من الأنواع عن طريق جعل مثل هذا النوع متكررًا ، هى التى تضفى هذه التحميلة على بيت نبيل أكثر مما تضفيها على شخص لوحده ، هذه التحميلة تقارن بإحداثها من جديد ، على أنها رفع لجرم سماوى risen a hea venly body فى العالم الآخر ، أو بوضع هذه التحميلة وضعًا سرمديًا بين الأفكار الأفلاطونية ، حتى يتسنى لها ألا تشعر بالقلق إزاء أشكالها الخاصة بها على الأرض .هنا تصبح "حى" live فى البيت الثانى عشر فى موضع الصفة ، ومن هنا تتبدى قوة الكلمات الكثيرة التى تكون فى نطاق عطف البيان apposition ، والتى منها "أنت" you و"حى" live و"أنت نفسك" yourself، تتبدى قوة هذه الكلمات فى التعبير عن الاندهاش من إنتاج شىء مثل هذا الشىء من هذا العالم الكئيب الذى فى البيت الحادى عشر ، كما تتبدى قوة هذه

الكلمات أيضًا فى جعل الشباب ، عن طريق التقابل والتضاد ، نموذجًا ، سماويًا أو جديرًا بجعله شكلاً عامًا . البيت الثالث عشر ، المفصول بفاصلتين عن كل من البيت الثانى عشر والبيت الرابع عشر ، إذا ما أخذناه على أنه معنى رئيسى نجد أنه مبتور عند الدوبيت الأخير "لم تعودى نفسك لأنك أصبح لك أطفال" ، ولكن إذا ما أخذنا البيت فى معناه الفرعى عندما يكون إسم الإشارة "هذا" this هو فاعل البيت نجده يقول : "حياتك الحاضرة التى تقوم على اللذة والفرح لا تحمل فى طيها خلودًا ، وهى التى تجعلك لا تداومين إلا على إفناء نفسك" . كلمه "مجرورة" drawn فى البيت الرابع عشر ، قد يكون لها صدى معنى إضافى بمعنى "يجر من" أو "يسحب من" drawing back، وبذلك يصبح معنى البيت تسحبين نفسك من الحياة التى تعيشينها حاليًا ، وهو ما لا يستطيع حبيبك أن يفعله لك (٢) .

ضروب الغموض التى من هذا القبيل يمكن تقسيمها إلى تلك الضروب التى ، ما إن نفهمها ، حتى تظل وحدة واضحة ومفهومة فى الذهن والضروب التى تنتمى المتعة فيها إلى عملية صناعتنا لها وفهمنا إياها ، تلك الضروب التى يتعين تكرارها عند كل قراءة ، ولكن بجهد أقل ؛ ثم تجيء بعد ذلك الضروب التى يعمل الغموض عمله فيها على أفضل نحو إذا لم نكتشفها مطلقا . أما مسألة انتماء قصيدة بعينها إلى هذه الفئة أو تلك ، فهى تعتمد بشكل جزئى على عاداتنا الذهنية وأفكارنا النقدية ، وأخشى على أولئك القراء الكثيرين الذين ربما يقوون على تتبع هذا التحليل الأخير ، من أن يؤدى سلوكهم هذا إلى إتلاف ذلك الذى يرون فيه سونيته جميلة ، بأن يكتشفوا من خلاله ما يثبت لهم أن مثل هذه السونيته أكثر تشوها عما كانوا يظنون . إنه لأمر مؤسف ، ولكن أيا كانت عقلانية هذه الفكرة التى مفادها أن الشعر لا يمكن تحليله تحليلاً آمنا وسليما، فإنها تظل - فى رأيى - فكرة خسيسة ووضيعة ؛ وبقدر ما يكون الناس على يقين من أن لذائذهم لن تتحمل التفكير فيها يدهشوننى أيضًا بقدرتهم على عدم تعريض هذه اللذائذ لتخريب سهل من هذا القبيل . والواقع الذى ينبغى أن يكون هو أنه إذا ما اعترض التحليل طريقنا ، فمن السهل علينا تمامًا أن نتجاهله ؛ وأنا لا أرى أن هذه المعانى كلها يجب أن تمر على الذهن عند قراءتنا لهذه السونيته قراءة تذوقية ؛ إن ما نحاول جمعه من هذه القراءة هو المعنى الرئيسى ، أو إن شئت فقل : الشكل

الرئيسى والإيقاع الرئيسى ، فضلاً عن معنى عام ثرى ثراء ذهنيا محكما ، لتوازن محكم لإحساس له ارتباطات متباينة .

ولا يسعنا هنا إلا أن ننظر إلى هذه الآثار باعتبار أنها تنتمى إلى المراحل التنقيحية الأخيرة من عصر النهضة ، باعتبارها شيئًا مبالغ فى صنعته كما هو الحال فى الطريقة التى كتبت بها قصائد عصر الملك تشارلز Caroline الشكلية ، كما يمكن رد هذه الآثار إلى تكتيل الخيال بشكل غريب . ويجدر بنا عند هذا الحد أن نورد بعض الأمثلة من قصيدة ترويلوس وكريسيدى Troilus and Criseyde باعتبار هذه القصيدة واحدة من أكثر القصائد روية وتمهلاً ومن أبسطها من حيث التصوير ، فضلاً عن كون هذه القصيدة واحدة من أوليات القصائد فى الأدب الإنجليزى . ففى أول مشهد من مشاهد الحب بين الاثنين نجد كريسيدى Criseyde تقول بطريقة فظة ووقحة إنها لا تعرف ما يُنْتَظَرُ منها قوله ؛ ترى ماذا يعنى كلام ترويلوس Troilus ، هنا بلغة واضحة ومباشرة ؟

ماذا أعنى ، يا حبيبتى العزيزة ؟

ترويلوس الحسن . جيد ، عذب حر .

الذى مع حزمات ضوء عينيك الصافيتين

قد تتمكنين من رؤيته علىَّ بطريقة ودية فى بعض الأحيان ؛

وعندئذ قد توافقين أننى ربما أكونُه . . . .

(المشهد الثالث : المقطوعة ٨٢١)

الأصل الإنجليزى :

What that I mene, O swete herte dere ?
Quod Troilus. O goodly fresshe free.
That with the stremes of your eyen clerc
You wolde frendly somatimes on me see ;
And then agreen that I may be he
(iii. 128).

كل ما يقوله ترويلوس فى هذه المقطوعة وعلى امتداد ثلاث مقطوعات أخرى ، ليس إلا بيانا حماسيا ومؤثرًا من خطابات الفرسان المراوغة التى يتحاشون بها النقاط الجوهرية فى المشكلات . وكلمة stremes ، فى الأصل الإنجليزى ، لها معنى مباشر هو "أشعه الضوء" beams of light (كما فى البيت الرابع والتسعين من القصيدة نفسها) . غير أن الإنجليزية الحديثة لا تُحَمِّلُ هذه الكلمة هذا المعنى ، وإنما تعرض الكلمة stremes على إنها بالفعل استعمال شائع ومبالغ فيه لكل من الدم والدموع ، أو قد تعطيها معنى "أشعة حلوة التأثير" beams of sweet influence مثل بنات أطلس[٣] .

وترتيبًا على ذلك ، يرد بعد الكلمة الدالة على "عذب" fresh والكلمة الدالة على "جر" free تضمينًا عن "مَجْرى" stream يستطيع هو أن يشرب منه ويغتسل فيه ، منَظَّفا ومنعشا ، وذلك حتى يتسنى لنظرة واحدة من عينيها أن تشفيه "إذ إن عبورك للمجرى سيجعلك تُكَسِّرين تعاويذ السحر الأسود" أو يجعلك تقضين على الرائحة التى بفعلها تقتفى كلاب أعدائك أثرك ؛ كما تتضمن المقطوعة فى خلفيتها إشارة ضمنية خفيفة إلى إغروراق عينى كريسيدا بالدموع تعاطفًا معه .

وعند ذروة المشهد العظيم فى الكتاب الثانى ، حيث بنداروس Pandarus ومعه القاصر وحدها كى يتحدث معها فى شئونها المالية ، نجد أنه يهنئها تهنئة غامضة على طالعها الحسن ، ثم يدخل بها تدريجيًا من خلال مزايا ترويلوس ، إلى توسل راح يستدر خلاله عطفها على تعاسته وشقائه ، وهنا سرعان ما تخمّن كريسيدا المعنى الذى يرمى إليه وتدخل فى استعراض عظيم للفضيلة المنتهكة . ولا ينبغى علينا هنا ، بطبيعة الحال ، أن نفترض أننا لا نؤمن بواقع الفضيلة ، ولا بأنها ليست أنسب الآليات وأشدها تواضعًا ، نظرًا لكشف شوسر لنا عن آلية كريسيدا - "أنا سوف أحس ما يعنى - إنه يحتاجنى بوقاحة للعب ."

ماذا ؟ أهذا هو المرح كله والوليمة كلها ؟

أهذه هى نصيحتك ، أهذه هى قضيتى المُسَبِّبة للسعادة ؟

أهذه هى رشوتك لوعدك ؟

وهل كل هذه الأعمال المرسومة ، يا أسفاه ،

من أجل هذا الهدف فقط ؟

(المشهد الثانى : المقطوعة ٤٢١)

الأصل الإنجليزى :

What ? Is this al the joye and al the festw?

Is this your reed, is this my blisful cas ?

Is this the verray mede of your bliheste ?

Is al this peynted proces seyd, alas?

(ii. 421). Right for this fyn ?

أعترف أن الأبيات الثلاثة الأخيرة أبيات شكسبيرية للغاية ؛ إذ تحتوى هذه الأبيات على كل أنواع التصوير المركزة ، إذ نجد الاستعارة المركزية الواضحة مغموسة ومكثفة فى استعارات فرعية طارئة ، فى إطار أسلوبه الناضج السليم . لقد ظننت فى البداية أن المعانى ربما كانت أسهل فى إذا ما وردت بإنجليزية شوسر ، وأن هذه المعانى اكتسبت غشاء الغموض بمرور الزمن ، وقد يكون من قبيل الظرف والفكاهة أن تصر على أن شكسبير قد تعلم أسلوبه من سوء فهمه لـ ـ شوسر Chaucer؛ غير أن الإنجليزية الحديثة لا تترك مجالاً لشك (سواء تأثر شكسبير أو لم يتأثر بأسلوب شوسر) فى أن الزمن قلل من الغموض الأصلى أكثر من إثرائه له (الغموض) .

الكلمة الدالة على "نصيحة" فى الأصل الإنجليزى هى كلمة reed ؛ فقد أخبرها أن " قضيتها " cas " تسبب السعادة " إذ أنها استطاعت أن تُمْسِكَ بعين الأمير ؛ أما الكلمة الإنجليزية التى كانت تدل ، فى ذلك الحين ، على " الأجور " أو " الرشوة" أو " ميزة" أو " المرج " أو حتى "مشروب يصنع من العسل" فهى كلمة made ؛ فى حين أن الكلمة الإنجليزية التى تدل على "قسم" أو "وعد" بل "أمر" أيضًا هى biheste ؛ أما الكلمة التى كانت تدل على "سلسلة من الأعمال" أو "السرد الروائى" أو "الإجراءات القانونية فى قضية من القضايا " أو " موكب " فهى proces ؛ فى حين أن الكلمة التى كانت تعنى "الهدف" بشكل عام هى fyn يضاف إليها المشتقات المتعلقة بها عندما تكون مفعولاً لحدث أو لوفاة أو عقد ؛ أما إذا ما استعملنا الكلمة لوحدها فإنها لم تكن

تعنى "عقابًا ماليًا" قبل العام ١٥٠٠ الميلادى ، غير أنها قد تعنى "المال الذى يقدم أملاً فى العفو". وهكذا نجد أن مادة المقطوعة واسعة بما فيه الكفاية ، ولكن هذا لا يعنى استنفاد كل هذه السعة وتلك الكفاية .

وهنا سوف أتوقف قليلاً كى أوضح قوة كلمة "الوعد" beheste وقوة خطبة بنداروس Pandarus التى أوردتها سلفًا :

الآن افهمى ، أنا لا أطلب منك

أن تربطى نفسك به من خلال وعد ،

وإنما فقط تُسَرِّى عنه أكثر ،

مما فعلت ، وأن تكونى أكثر احتفالاً ،

حتى يمكن إنقاذ حياته ، فى النهاية .

الأصل الإنجليزى :

Now understand, that I yow nought requere

To binde ye to him thorough no beheste,

But only that yew make him bettre chere,

Than ye had don er this, and more feste,

So that his life be saved, at the leste.

هذه المقطوعة يمكن أن تعنى : " أنا لا أطلب ، باعتبار ذلك أمرًا من وصيك ،إنك ينبغى أن تربطى نفسك به (ارتباطًا أبديًا أو خطيئيًا) أو أنا لا أطلب منك أن تربطى نفسك به بأى شىء محدد من قبيل" [الوعد] vow .

فكِّرى واسعًا ، كيف يُضَيِّعُ الشَّيخُ(٤) كل ساعة

فى كل منكما ، جزء من الجمال ؛

ومن ثم ، قبل أن يبتلعك هذا السِّن ،

ادخلى فى الحب ، إذ فى الشَّيخ ، لن يكون لك وزنًا ؛

" لقد تأخرتما تمامًا ، أيها الجمال الحلو ، عندما انتهى" ؛
والشيخ يُحْدِث خطرًا في النهاية .
الأصل الإنجليزى :

Think eke, how elde wasteth every houre
In eche of yow a party of beautee;
And therefore, er that age thee devoure,
Go love, for olde, ther wol no wight of thee.
Lat this proverbe a lore unto yow be;
To late y-war, quod Beautee, whan it paste" ;
And elde daunteth daunger at the laste.

أسباب احتواء الابتذالية الشعرية فى الأبيات الأربعة الأولى من هذه السونيته على قوة غنائية كبيرة لا يمكن الوقوف عليها من الوهلة الأولى ؛ كما لا تتضح أيضًا من الوهلة الأولى الأسباب التى تجعل خبرها البسيط يتضمن غنائية من نوع ما ؛ الأمر الذى يجعل القارىء الحديث يستشعر فى هذه السونيته تقاليد ما قبل الرفائيلية ، إضافة إلى استشعار شوسر فيها أيضًا للإيطاليين (قصيدة : فيلوستراتو ، المشهد الثانى ، المقطوعة ٥٤) . أية عبارة تتناول قيود الحياة الإنسانية ليست سوى طريقة من طرق توليد التواضع ، التركيز والأمانة لدى القارىء ؛ العبارة التى من هذا القبيل تذيب الغيرة والحقد ، على سبيل المثال ، وتجعل مشاكل العالم العملى أقل الحاحًا نظرًا لضعف احتمالية تشكيل مثل هذه المشكلات أى شكل من أشكال الفارق الحقيقى (والمباريات الرياضية لها الخاصية نفسها) ؛ العبارة التى من هذا القبيل تحرر الذهن ، وبذلك ، يمكن التأثير عليه عن طريق جمال الشعر دون أن يتشتت ؛ العبارة التى من هذا القبيل تجعلنا نتطلع إلى تبنٍّ ، ربما يكون تبنيًا دائمًا لفترة وجيزة ، وجهة نظر الشاعر أو الشخصية التى يقوم بوصفها ، والسبب فى ذلك أننا بعد أن ننتهى من استعراض حدودنا ، وبعد أن نكون قد حددنا مرسى سفينتنا نسبة إلى الأجسام البعيدة عن الشاطىء ، يصبح فى وسعنا ، دون أن نفقد توجهاتنا ، أن نعود أو نتحرك إلى جزء آخر من الخليج .

أضف إلى ذلك ، أن النظر إلى حياة البشر فى ضوء العوامل الدنيا لهذه الحياة باعتبار أن هذه العوامل محترمة فى ذاتها ، إنما يكون له تأثير غريب فى احترام وتبجيل الفرد المعنى فى مثل هذه الحياة ؛ النظر إلى الحياة الإنسانية من هذا المنظور يجعل من الفرد نوعًا ، بل وشيئًا أكبر وله معنى أكبر من ذى قبل ؛ كما يجعل كرامة الفرد أكثر أمنًا وسلامة ، نظرًا لأنه يكون على يقين من أن لديه المؤهلات اللازمة لذلك على أقل تقدير ؛ مثل هذا المنظور يجعل الفرد يحس بقبول أهله له وموافقتهم عليه ، من منظور تواضعه وتفهمه لوضع أهله (المخلوقات المسكينة) ؛ كما يجعل مثل هذا المنظور ، مثل هذا الفرد مرجحًا ، نظرًا لأنه يتفهم وضعهم ، بحكم أنه هو نفسه يعيش الوضع نفسه ويحسه ، إلى الحد الذى يجعل أهل مثل هذا الفرد يبادرون إلى رد ذلك التعاطف المنعزل الذى يحتفظون به إلى الفرد الذى يكون من هذا القبيل ؛ مثل هذا التصور يجعل الفرد ، فى واقع الأمر ، يحس بأنه أعظم من بقية أهله لمجموعة من الأسباب أولها : إنه عندما يفكر فيهم فإنه يخرج عنهم ؛ وثانيها : أنه عندما يكون مفهومًا عنهم فإنه يجعلهم يبدون محددين ؛ وثالثها : إنه عندما يفعل ذلك يبدو أقل تعرضًا لحقائق الحزن التى يتعرض لها ويقرها ؛ ورابعها : أن تعرفنا لحقائق الحزن ، إذا ما استطعنا أن نحمى نفسنا منه بشكل من الأشكال ، هو بحد ذاته نشاط يبعث الحيوية ؛ أما السبب الأخير (حتى يتسنى لنا إكمال الدائرة بالعودة إلى التواضع) فهو أن تقليب الفكر فى هذه العناصر المشتركة ينطوى بحد ذاته على شكل معين من أشكال الصلابة والسلامة ، وأن هذا العامل إنما يعد ، قبل كل شىء ، واحدًا من عوامل الذهن البشرى المشتركة والتى لها علاقة بالموضوع .

وعلى كل حال ، فإن طريقة عمل البيتين الأخيرين هما شغلى الشاغل . الكلمتان Y-war قد تعنيان "حصيفًا" أو "ذو خبرة" ؛ والكلمتان too late قد تعنيان "عندئذ أو متأخرًا جدًا" أو "الإمعان فى المُضىِّ فى الحدث إلى أن يفوت الأوان" . وبذلك يصبح معنى العبارة كلها "أصبحتِ خبيرة بعد أن فات الأوان" - لقد اكتشفت أن المرء يتعين عليه أن يكون حريصًا كى يتحاشى المخاطر ، وبخاصة المخاطر التى تتهدد من لا يكون لهن حبيب قط ، وأن ما يجب تحاشيه بشكل أقوى ، هو تلك المخاطر التى تنطوى عليها ضروب الإشباع غير المشروعة . لقد وعيت أول مرة بعد أن فات الأوان -

لقد اكتشفت مؤخراً أن الإنسان ينبغى أن يكون رابط الجأش كى يحظى بالإشباع . "بعد أن أصبحت خبيرة حتى بعد فوات الأوان" ـ لقد اكتشفت أن الإنسان يتعين عليه أن ينتظر طويلاً كى تحين أسلَم اللحظات المواتية للذائذه ."بعد أن أصبحتِ واعية إلى أن فات الأوان تماماً" ـ لقد اكتشفتِ أن المرء يمكن أن يسعى إلى لذاته مرة واحدة فى أغلب الأحيان . ومن الواضح أن بنداروس Pandarus ، لا يعنى هنا ، بطبيعة الحال ، سوى المعنيين الثانى والثالث ؛ أما شوسر Chaucer (وهذا واضح لا من قبيل التهكم والسخرية وإنما باعتباره معنى إضافيًا رخيمًا من معانى الحزن) فيعنى المعانى الأربعة كلها . (وهذا ، بالمناسبة هو النوع الرابع من الغموض ، ولكنى أتناول المقطوعة ككل(٥)) .

فى البيت الأخير :

والشّيخُ يُحْدث خطرًا فى النهاية

الأصل الإنجليزى :

And elde daunteth daunger at the last.

فى هذا البيت نجد أن الكلمة daunt تعنى " يُخْضِعْ " أو " يخيف " ؛ كما أن الكلمة daunger كان لها ، فى ذلك الوقت ، معنى ثرى خسرته الآن ، إذ كانت تعنى الاحتقار ، والتعرض ، والبؤس والسلطة والمهابة . وبذلك يصبح معنى البيت : "الشيخوخة ستكسِّر كبرياءك ، ستجعلك تخشين وتخافين الاستقلال الذى تتباهين به الآن ؛ أو قد تعنى : إن مجىء الشيخوخة أقوى من عظمة الملوك ، أقوى من السلطات الوحشية التى تخافينها الآن ، بل إنها أقوى حتى من عاطفة البخلاء misers العنيدة التى تهزم الشيخوخة زمنًا طويلاً ؛ يجب أن تتصرفى الآن إذ إنك عندما تشيخين سوف تخافين من المخاطرة وتخشينها ، وقد تتشجعين لأن ، مهما كان تورطك ، الحال سيكون هو الحال نفسه بعد مضى قرن من الزمن ؛ وقد يعنى هذا البيت أيضًا : حتى فى حياتك ، فإنك عندما تصبحين امرأة عجوزًا ستكونين قد عشت فى الخزى والعار . أما إذا ما أخذنا الكلمة elde باعتبارها تدل على " إمرأة عجوز " ، لا على " الشيخوخة التى تهزم هذه المرأة" ، فإن العبارة تبدأ تفاعلاتها مع ذبول الجمال وأفوله ، سواء بعد

حياة الخطيئة أو حياة العزلة (إذ يبدو أن ليس هناك أى بديل آخر) التى فى البيت السابق ، وتبلغ العجوز الشمطاء من القبح ، فى نهاية المطاف ، حداً تنكمش فيه كل القوى وهى تستشعر الخطر ، ابتعاداً عن كآبة عظمة هذه الشمطاء ، تنكمش هذه القوى ناحية الضياع أو ناحية الخضوع لهذه الشمطاء ، وبذلك تخشى مخاطرات الحب وتخاف مغامراته الاقتراب من هذه الشمطاء.

يعد البيت غموضاً مباشراً من النوع الثانى ، وآمل ألا يفترض القارىء بأنى أضع قصيدة من عندى أنا . يقول السيد إليوت Eliotفى واحد من أبحاثه إن ذلك هو ما يفعله دوماً أولئك النقاد الذين يفشلون فى أن يكونوا شعراء ؛ وهذا سلاح قيم ولكنه معـيار سطحى له خطورته ، نظراً لأنه يخفى المفهوم الرئيسى عن الشعر ويزيده إبهاماً ، ذلك المفهوم الذى مؤداه أن الشعر لكونه عملاً إيحائياً بالضرورة لا يمكن أن يُحْدِث تأثيره إلا إذا كانت النبضات (والخبرات إلى حد ما) موجودة بالفعل ويمكن استدعاؤها ؛ أو إن شئت فقل إن عمليه تَفَهُّم شاعر من الشعراء هى بالضبط نفس عملية بناء قصائد مثل هذا الشاعر فى ذهن الإنسان . وبطبيعة الحال ، من الخطأ أن ننشىء القصيدة الخطأ ، وأنا لا يخامرنى شك فى أن إليوت كان محقاً فيما ساقه من اتهامات .

أهذه هى رشوتك لوعدك ؟

أهذه هى نصيحتك ، أهذه هى قضيتى المسببة للسعادة ؟

الأصل الإنجليزى :

Is this the verray mede of youre beheste ?

Is this your reed, is this my blisful cas ?

إجـابة كريسيدا على ضروب الغموض البنداروسية pandarus بهذه الطريقة تعنى : " أهذا هو الأجرالمقدم لى مقابل طاعتى لأوامرك ؟ أهذا هو حث لى على أن أكون قاصراً جيدة ، وأننى يجب علىّ أن أتحمل المشاق دوماً ، وأتحمل ألم التفكير فى شرِّك العظيم ، وفى إغواءاتك المنفرِّة ؟ أهذا هو ما تساويه نصيحتك ؟ أهذا هو ما

يساويه وعدك برعايتى ؟" إن المعنى الأمين (أجر) يحمل فى ثناياه الاحتقار ؛ أما المعنى الدنىء " رشوة" فهو عبارة عن اتهام ."أهذا هو السبب الذى جعل الأمير مخلصًا معك إلى هذا الحد ؟ أهذا هو موقفك كى تستفيد من الوصاية علىّ ؟ " . أما إذا كانت الكلمة mede تحمل صدى من أصداء (وهذا أمر يستحيل القطع به فى تلك الفترة الزمنية البعيدة) معناها المستقى من الحرية الطبيعية للمرج المفتوح الواسع ، أو إذا كان لهذه الكلمة صدى من معناها المستقى من البهجة البسيطة الناتجة عن ذلك النوع من أنواع البيرة ، التى فى حوزتنا فإن معنى البيت يصبح على النحو التالى : "أهذا هو المرج ، أو البيرة ، التى وعدتنى بها ، أو التى اقترحتها لنفسك ؟ أهذه هى قضيتى المثيرة للسعادة التى وصفتها فعلاً ؟" إن معنيى كلمة beheste (وعد) هما اللذان يعطيان كريسيدا هذا السلاح القوى فى مواجهة بنداروس Pandarus ، وهو فى وضعه المزدوج الذى يقوم فيه بدور الوصى ودور الوسيط .

وهل كل هذه الأعمال المرسومة ، يا أسفاه ،

من أجل هذا الهدف فقط ؟

الأصل الإنجليزى :

Is al this peynted proces seyd, alas,

Right for this fyn ?

التعقيد الذى فى هذين البيتين أقل من حيث الكم غير أنه أكثر جمالاً من الأبيات السابقة ؛ وأنا أنظر هنا إلى خطبة بنداروس العظيمة ، مستخدمًا التورية التى فى الكلمتين : "هـــدف" fyn و"موكب" process ، باعتبارهما موكبًا ملـــونًا بألوان زاهية (الكلمة "مرسوم" peynted قد توحى أيضًا بالتصوير الجصّى فى الكنائس) يواصل تحركه ، مقتادًا إياها ، إلى موت ترابى وإلى المَشْعَلَة الأزلية ؛ ومن خلف هذا الإطار البسيط ، الذى يعطى الحركة ، النقطة العاجلة ، من العبارة ، نجد أن كلمة "الموكب" process تلمح إلى توازٍ فى الإجراءات القانونية ينتهى إلى نقطة لم يكن أى من الطرفين يرغب فيها أو يريدها ، عندما يتوقف ، فى النهاية ، المحامون الذين من قبيل بنداروس ، عن الكلام ويطلبون دفع أجورهم ؛ ويرفع من خلف ذلك مرة ثانية تهديد

كريسيدا ، الذى نسمعه فى سخط العبارة ، لبنداروس بأنها قد تكشفه ، كما أن الكلمتين "مرسوم" peynted و"هدف" fyn توحيان بمتاعب وعقوبات قانونية .

قد يتساءل القارىء : "لمن توحى هاتان الكلمتان بهذه الأشياء" ؟؛ ولا يجد لسؤاله إجابة واضحة . وهذا يعتمد على المدى الذى يحتم علينا قراءة هذه المقطوعة قراءة واعية ؛ فى القصيدة القصصية الطويلة نجد أن النبر فى عبارات بعينها يجب أن يكون طفيفًا ، إذ إن غالبية الأبيات لا تحتاج اهتمامًا أكبر من الاهتمام الذى نوليه لعبارات رواية من الروايات ونحن نقرؤها جهرًا ؛ هذا يعنى أننا لن نبحث عن تركيز التصوير والصور كما هو الحال فى القصيدة الغنائية . القصيدة الطويلة ، من الناحية الأخرى ، تكدس التصوير وتجعله يتراكم ؛ وأنا هنا أتناول نقطة لها طابع درامى خاص يحتاج المعنى فيه إلى التركيز ؛ وهنا نجد شوسر قد تخلى عن هدفه الأصلى لحظة كى يكتب على هواه .

إن مسألة إيحاء الكلمة "مرسوم" peynted ، ضمن إطار مناسب ، بمعنى "آلام" pains له أهمية أكبر ؛ كما ينبغى علينا أن نهجر أرض الغموض الآمنة نسبيًا مستهدفين بذلك دراسة التوريات المستترة . وأنا أرى أن القاعدة بشكل عام تتمثل فى أن أى تشابه صوتى لن يحدث تأثيره إلا إذا كان ملحوظًا عن قصد ، إذ سيعطى التشابه الذى من هذا القبيل انطباعًا بالغرابة فى مثل هذا الظرف . وسبب ذلك ، أن من نظام اللغة الأساسى ، أن الكلمة نفسها ، أو ذلك الذى نخمّنه على إنه الكلمة نفسها هما اللذان يستدعيان ردود أفعالنا المناسبة لمثل هذه الكلمة ؛ وردود الفعل هذه مدربة على أن تكون مكبوتة تمامًا بما هو قريب من الكلمة ولكنه غير صحيح تمامًا . والكلمة لا يكون لها صدى فى الذهن ، إلا بعد تمريرها ، والتسليم بها وقبولها على أنها كلمة معقولة . وعلى الجانب الآخر ، فإن هذا الكبت نفسه (جهد effortالتمييز ، فى الحالات التى قد يكون من الطبيعى فيها اللجوء إلى الكلمة الأخرى) قد يستدعى آثارًا خاصة به ؛ ولعل هذا هو الذى قد يجعل التوريات ظريفة ومضحكة ؛ كما أن هذا الكبت هو الذى قد يجعل ، تورية من التوريات أكثر جاهزية ، أو إنه قد يجعل مثل هذه التورية ، وبرغم كل ما أعرفه عن الإيقاع ، أكثر وأقل جاهزية حتى يمكن لها أن تتفاعل مع الكلمة عندما تستدعى . لقد انتابنى العجب أحيانًا حول ما إذا كانت كلمة

سوينبرن الدالة على "أحزان" Dolores تستمد أية طاقة من طاقاتها من الكلمة الدالة على "أسبانيا" Spain ، التى يوحى بها عنوان القصيدة هو وأشياء أخرى على امتداد القصيدة ، وبرغم أن الإنسان قد يضطر إلى التساؤل عما ستكون عليه القافية التى ستلى ذلك ، فإن هذا التساؤل لا يظهر مطلقًا بين الإثنى عشرة بيتًا التى لا تقترن ببعضها فى القصيدة التى عنوانها "سيدتنا المألومة" Our Lady of pain . ومع ذلك فإن ما نعرفه عن هذه الأمور قليل جدًا إلى الحد الذى يجعل عدم تناولها أمرًا لا يتسم بالحكمة ؛ فثمة أمر ينصرف إلى الصوت الصِّرف والتداعيات الخاصة تمامًا للكلمات ؛ من ذلك ، على سبيل المثال ، التمسك بمعنى"آلام" المستقى من الكلمة "مرسوم" peynted وذلك عن طريق إستدعاء الكلمة "موزون" Weighted وكذلك الكلمة "خافت" fainted ، مع الإيحاء بالعمل الذى فى العبارة "كل ذلك المرسوم" . دراسة التوريات الرديئة المكبوتة قد تكون مهمة شاقة جدًا ، غير أنها تكون أقل تفاؤلاً من دراسة ضروب الغموض الأكثر منطقية وعقلانية ، والسبب فى ذلك أننا يمكن أن نعتمد على السواد الأعظم من تداعيات الكلمات التى يجرى استدعاؤها (وإذا ما انصرف ذهن الإنسان على نحو أو آخر إلى المعانى المختلفة للكلمة فكيف له أن يصل إلى الكلمة الصحيحة ؟) ، فى حين أن التوريات ينبغى إلى حد ما ، ألا تكون موجودة على الاطلاق .

وثمة مثال آخر يوضح هذه النقطة توضيحًا جيدًا ، وهذا لا يعنى أن السواد الأعظم من الناس مطلوب منهم الاقتناع بها ، يتمثل فى الكلمتين : "صفوف" rows و"وردة" rose . فالكلمة الأولى توحى من بين إيحاءاتها : بالإخضاع للتنظيم والنسق الموحد ، أو قد توحى بالنظام ، أو نظام مفهرس للبطاقات وقد تعنى أيضًا العلوم ؛ فى حين أن الكلمة "وردة" rose قد توحى بنوع من العظمة فى حالة الثقافة ، شىء له كل تحديد الطبيعة nature واستغلالها تلك الطبيعة التى تم إنتاجها داخل منظومات الجنس البشرى (مما يعطى برهانًا من براهين استقرارنا) ، إن هذه الكلمة توحى بشىء من النغمات التوافقية والمعانى الإضافية الثرية ، شىء من الرقة وقوة التغيير والتباين ، إنها توحى ، بمعنى أصح ، بمعانى الثراء والغنى الإضافية التى تحملها الكلمة الدالة على "نبيذ" wine ؛ إن لهذه الكلمة (وردة rose) تداعيات جنسية متباينة

بحكم مظهرها وشكلها الخارجي من ناحية وبحكم رومانسية الوردة من الناحية الأخرى ؛ وقد توحى هذه الكلمة أيضاً بالأفكار الخاصة بالعِرق ، والكرامة والملابس الفخمة كما لو كانت مأخوذة من حروب الوردتين Wars of the Roses . هاتان الكلمتان لا تعترض أى منهما طريق الأخرى ؛ ويصعب أن نصدق أنهما تلفظان لفظًا واحدًا . المجانسات التى لها منظومات أقل قوة من حيث تداعيات معانيها ، والتى من قبيل الفعل "يُجَدِف" rows و"البطارخ" roes(بيوض السمك) المجانسات التى من هذا القبيل تسلم نفسها بسهوله ويسر للتورية وتبدو ، إلى حد ما ، منجذبة نحو المنظومتين الأكثر قوة ؛ غير أن إصرارنا على أن الكلمتين الأوليين لهما صوت واحد ، أو الانتقال فجأة من الواحدة إلى الأخرى ، مثل هذا الإصرار يتلف الكلمات معًا ويترك الذهن فى شكل من أشكال الحيرة والإرباك (٦).

وعلى الجانب الآخر ، فقد صادفت منذ عامين ، قصيدة عن الفراولة نشرت فى مجله بنش Punch ، والتى وجدت نفسى معجبا بها نظرا لتورياتها المكبوتة ؛ فى هذه القصيدة نجد أن المعنى الظاهرى يتمثل فى كلمة قوية ، أما المعنى الحقيقى فهو يتمثل فى الاتساق النحوى وحسب :

جون ملكة السّوسن بوردة فى شعرها
تتحرك إلى ريعانها فى مظهر واهن .
ما هو (الشىء) بالغ الجاذبية فى مملكتها ؟ إلى حد بعيد
هو الفراولة ، الفراولة ، الفراولة .

الأصل الإنجليزى :

Queenlily June with a rose in her hair
Moves to her prime with a langorous air.
What in her kingdom"s most comely ? By far
Strawberries, strawberries, strawberries are.

لقد حرت إلى أن عرفت أن قراءتى للكلمة الدالة على "ملكة السوسن" Queenlily باعتبارها كلمتين وليس كلمة واحدة ، هى سبب جمال البيت الأول ، وقراءة الكلمة

باعتبارها كلمتين أمر له جاذبيته وسحره فى إطار أسلوب كتاب شعر الأطفال ؛ وبذلك نجد أن "زهرة السوسن وفى شعرها وردة" ، تشير إلى عذراء تنضج ومن ثم تشير إلى مطلع الصيف ، الذى يستعمل فيه الابتذال الكامل لكل من الورود وزهور السوسن كما لو كان استعمالاً ترحيبيًا ، وباعتبار أن هذه العذراء رمز ليس المقصود منه تخيله وتصوره وإنما تفسيره تفسيرًا فوريًا ، نجد أن "ملكة السوسن" هذه مثال جيد على الغنغورية (٧) ، كما نجد أيضًا أن الظرف البديل عن هذه العبارة هو الذى يستبدىء الحركة فى الأمر كله وذلك بفعل إصراره على الفعل وإلحاحه عليه . وإنه لمن الغريب حقا ، إذا ما فكرنا فى كلمة من الكلمات باعتبارها ظرفا وحسب ، أن تنحط كرامة التلاعب ، بل وايقاع البيت كله فى الحقيقة ، متحولاً إلى رتابة ورضا عن النفس .

ربما كان استعمالى شوسر ، للغرض الذى أنا بصدده هنا ، فيه شىء من الظلم ؛ وأنا أستعمله هنا لأن من المهم أن أتبين إن كانت هذه التأثيرات بحق تشكل ، بشكل أو بآخر ، جزءًا من شخصية اللغة ، نظرًا لأن هذه الآثار موجودة بشكل واضح وبين ، وفى كاتب يتضح فيه أنه كثير الاشتقاق من الأدبين الفرنسى والإيطالى ، وهو أمر لا يبدو غامضًا إذا ما قسناه على مقياس الغموض هنا . وأنا هنا أعترف أن من السهل تشويش قراء شاعر من الشعراء باستعمال مواضع النبر فى كلام القرن الثانى عشر ، تلك المواقع التى ليست مألوفة لأمثال هؤلاء القراء ، أو بتناول الاستعمالات غير المألوفة للكلمات . وهذا ، على سبيل المثال ، هو ما ظننت أنه شكل من أشكال الغموض ، عندما أُعلنت على الحشد المجتمع أنباء مرض ترويلوس ، الناتج عن حبه كريسيدا ، والذى استغله لترتيب موعد معها :

اشتكى إلنى طوىلاً من مرضه

بأمانة ، إلى حد كانت تُسْمَعُ عنده الشفقة ،

وكل أبيض تحول إلى (لون) شمعى بسبب الهجوم المحموم

حضر الطبيب وقال : "بهذه الطريقة

يشفى الرجال الناس ؛ هذه التعويذة سوف أُسمعك إياها" .

ولكن كان واحد جالسًا هناك ، كل ما سمعته لا علاقة له بالعلم .

تلك فكرة ، من الأفضل أن أكون أنا الطبيب .

(القسم الثانى ـ البيت ١٥٧٦)

الأصل الإنجليزى :

Compleyned eke Eleyne of his sycknesse
So feithfully, that pitee was to here,
And every wight gan waxen for accesse
A leech anon, and seyde, 'in this manere
Men curen folk; this charm I wol yow lere."
But there sat oon, al list hir nought to teche.
That thoughte, beste coude I yet been his leche.

(ii, 1576)

الكلمة التى كانت تدل على "هجوم محموم" فى القرن الرابع عشر الميلادى هى كلمة access ، وأنا لا أعتقد أن شوسر لا يستعملها هنا بأى معنى آخر غير هذا المعنى ؛ غير أن ويكليف Wyclif استعمل هذه الكلمة ليعنى بها عملية الاقتراب ، أو حق الاقتراب ، ثم اكتسبت هذه الكلمة بعد ذلك معنى تبوؤ منصب محترم . وعليه فإن المعنى هنا يحتمل أن يكون : أن كل إنسان قال إنهم عرفوا طريقة شفاء ضروب الحمى حتى يتسنى لهم أن يبدوا وقورين فى الحفل ، أو ليضعوا أنفسهم فى المقدمة ، وربما ليُسْمَحَ لهم بزيارة الأمير فى فراش مرضه . إن قطع البيت الذى يفصل كلمة "الهجوم المحموم" access عن كلمة طبيب leech ويصلها بالكلمة gan الدالة على "الذهاب" يساعد هذا المعنى الإضافى من المعنى التهكمى ، وهذا هو بالضبط ما تحتاجه الكوميديا الاجتماعية فى المقطوعة ؛ وإذا ما أردنا التأكيد على شوسر بوصفه واحداً من أصحاب الأساليب المؤثرة ، فإن هذه المعانى الأخيرة هى التى ينبغى التركيز عليها وليس المعنى الطبى ، وبخاصة أن تلك المعانى كانت هى الأبرز بحلول القرن السادس عشر ؛ وهذه ، على سبيل المثال ، كانت الطريقة الإيحائية نفسها التى كان شكسبير يستعمل لها كلمة مصطبغة بالصبغة اللاتينية . ولكنى أرى أن النكتة بلغت عند شوسر من القوة مبلغًا جعلها تقف بذاتها ، وأن هذه النكتة بلغت من الحدة حداً لا يمكن معه

لها أن تستدعى معانى إضافية أو نغمات توافقية ؛ لقد أوردت هذه النكتة لأوضح بها حالة قد يصبح الغموض المحمود فيها غير مثمر ولا طائل من ورائه ، كما أوضح بها أيضًا نوعية الأسباب التى قد تدفع الإنسان إلى أن يرفض التسليم بهذا النوع من الغموض .

والواقع أننا نجد مثالاً جيدًا آخر على ذلك ، عندما تبدأ كريسيدا التفكير والتأمل فى أن مسألة الوقوع فى الحب تعد أمرًا أحمق وخاليًا من الحكمة (القسم الثانى البيت رقم ٧٥٢) . تقول كريسيدا :

صغيرة تمامًا ، وأقف غير مقيدة فى المرج البهيج

بلا حقد أو نقاش سوطى .

الأصل الإنجليزى :

Right youg, and stand unteyed in lusty lese
Withouten jalousye or swich debaat.

تشتمل التشكيلة السخيفة التى لمعنى الكلمة lese على : الكذب ، وقد تعنى فخًا لصيد الأرانب ، أو كمية من الخيوط ، أو قد تعنى شبكة ، عقدة حبل ، سوطًا ، أو سير الجلد الذى تمسك به كلاب الصيد ؛ وهنا يمكن لنا أن نأخذ الكلمة lusty مع هذه التشكيلة من المعانى على إنها تعنى "محب" amorous . وقد تعنى كلمة lese عقدًا يعطى صاحبه الحق فى تملك عقارات أو مبان مدى الحياة ، لعدة سنوات ، أو تبعًا لـ (ومن هنا تجىء الدوامية والسلامة المضمونتين) ، للمرعى الواسع pasture-land (كما هو الحال فى كلمة مرعى leas الحديثة ، أو قد تعنى قطف الثمار ، أو عملية مطاردة الأرانب بالكلاب (إذ إنها هى خليلة نفسها) ، وقد تعنى هذه الكلمة أيضًا : مجموعة من ثلاث (رمز الرفقة والصداقة باعتباره مقابلاً للهوى أو العاطفة) ؛ وبذلك يصبح بوسعنا أن نأخذ الكلمة lusty فى ضوء هذه المعانى على أنها تعنى "حميم" hearty أو مبهج delightful ، وهو المعنى الذى كان لهذه الكلمة فى ذلك الوقت . وعليه ، وعندما لا يعتور المعنى المقصود أى شك ، نجد أن العبارة فى "مرج" "بهيج" in lusty lese يمكن أن تكون جزءًا من حالة كون كريسيدا "غير مقيدة" unteyed

أو كونها "مقيدة" tyed . لقد أوردت معظم المعانى هنا من قبيل الظرف والفكاهة ؛ ومع ذلك فإن المعانى التى أحس أنى أثق بها هى : "أننى لست واقعة فى شراك الرغبة وأنا حرة مثل فرس فى مرج" ؛ وهذان المعنيان كافيان لتوضيح غموض النحو syntax .

ربما نقول : إن هذه المعانى يمكن لنا أن نعيد ترتيبها كيما تعبر عن الشك : "إننى أدب وأسير بصعوبة دون أن يكون لى موقع قدم فى شبكه الرغبة" ، "أنا لم أتحول إلى عشب بعد فى مرج الحرية الواسع" . ولكنى عندما صغت هذين المعنيين وجدت لزامًا علىَّ أن أبحث عن عبارة أستر بها الحقيقة الرئيسية فى الموقف وهى كون هذه المرأة "غير مقيدة" unteyed . ويجوز لنا القول هنا : إن الكلمة (تقف) stand إنما تجذب إليهــا حرف الجر (فى) in ، وذلك حتى يتسنى لنا ربط الكلمة lese (عَقْد) بالكلمة (غير مقيدة) unteyed. ومع ذلك فإن كلمة (بدون) withouten توحى بشكل من أشكال التوازى مع الكلمة (غير مقيدة) unteyed ، وهو ما يجعل كلمة (عقد) lese تتوافق مع (مقيد) teyed . ربما كان من الأفضل تمامًا لشخصية كريسيدا أن تعبر عن الشك ، ولكنى فى هذا البيت وأيا كان معناه ، أحس بشكل من أشكال الرضا عن النفس وأستشعر بداخلى تصميمًا يقنعنى بأن هذا البيت هو من النوع الثانى.

وفى الوقت ذاته ، يتعين علىَّ أن أعترف هنا بأن هذه المقطوعة إنما هى مقطوعة معتَّقة ومتخثرة تخثرًا تامًا ، وليس من الحكمة مطلقًا أن نحاول محاكاتها ، ولذا قد يكون من الظلم أن نترك شوسر قبل أن نعيد إلى ذاكرته شيئًا أكثر جمالاً . ويحدث هذا الشىء فى المشهد الذى يؤدى إلى سَبْىِ كريسيدا بطريقة حقيقية ، فى الوقت الذى لم يكن يراودها شك فى ذلك الذى تريده وتبتغيه ولكنها كانت مصممة على أن تتصرف تصرف سيدات المجتمع ، فى حين أن ترويلوس الذى نجده يعانى من نوبات الإغماء فى كل أنحاء المكان ، راح يخيم عليه اليأس ، كما أن بنداروس لم يجد أى أمل فى دفعهما معًا إلى سرير واحد ، وعند هذا الحد نجد الأغنية الفريدة التالية عن السعادة التهكمية تنساب من شفتى مبدعها .

ولكن صلِّ لله كى يطفىء كل هذا الأسف .

وأنا آمل أنه سيفعل ذلك قطعًا ، لأنه هو الأفضل .

لأنى رأيت صباحًا مملوءًا تمامًا بالضباب
يملأ فى أغلب الأحيان يومًا سعيدًا من أيام الصيف ،
وبعد أن يجىء الشتاء بعد مايو الأخضر .
الرجال يخطئون طول اليوم ويحمرون أحمرارًا واسعًا فى القصص،
تلك التى أصبحت نوبات حادة بعد الانتصارات .
الأصل الإنجليزى :

But now pray God to quenchen al this sorwe.
So hope I that he shall, for he best may.
For I have seen of a full misty morwe
Folwe ful ofte a merie somer''s day,
And after winter folweth grene May.
Men sen alday, and reden eke in stories,
That after sharpe shoures ben victories.

إن الذى جعلنى أقتبس الأبيات الوسيطة وأوردها هنا ، هى تلك الروعة السلسة الجلية لهذه الأبيات وهى تتحرك مع الأرض كلها ؛ ومركز اهتمامى فى هذه الأبيات هو الكلمة "نوبات" shoures . الكلمة shoures تعنى طعنة ، أو هجومًا ضاريًا فى معركة ، أو نوبة مثل نوبات الإغماء التى تنتاب ترويلوس أو قد تعنى آلام المخاض ؛ وإذا ما أخذنا shoures على أنها تعنى زخات مطر (الفصل الأول ، المشهد الثانى ، المقطوعة رقم ١٥٢) نجد أمامنا الاستعارتين ، من كل من الإنسان والسماء تنصهران بعضهما فى بعض ؛ كما أن لهذه الكلمة صلة أخرى بالمحاربين من منظور أن الكلمة مستعملة فى سياق "وابل من السهام" ، ولهذه الكلمة صلة أخرى بالعشاق من منظور أنها تستخدم للتعبير عن "وابل من الدموع" .

أتمنى أن أكون قد عرضت حالة جيدة من حالات استعمال الشعر للغموض ، بشكل أو بآخر ، كما هو موجود على نطاق واسع فى الإنجليزية التى استعملها شوسر ؛ وهذا هو ما يرجح الزعم بأن الغموض يعد وطنيًا native فى اللغة .

وأنا لا أعرف ، فى واقع الأمر ، الأهمية التى للغموض فى اللغات الأوربية الأخرى ، يضاف إلى ذلك ، أن ممارسة البحث عن الغموض سرعان ما تؤدى إلى ضروب من الهلوسة والهذيان ، كما لو كنت تحاول تدريب نفسك على الاستماع دومًا إلى تكّات الساعة : وانطباعى هو أنى بينما أجد الغموض أمرًا متكرر الحدوث ومألوفًا فى اللغتين الفرنسية والإيطالية ، فإن المعانى الفرعية تكاد تكون دومًا على شكل تعبيرات رديئة ، الأمر الذى يحتم على سكان هذين البلدين أن يكون لديهم التزام كبير بما يمليه عليهم الضمير حتى يتسنى لهم أن يعيروا هذه التعبيرات الاهتمام اللائق بها . وعلى أية حال ليس من الصحيح ، بشكل واضح تمامًا ، أن ضروب الغموض عند شوسر قد نُسِخَتْ من بوكاشيو Boccaccio؛ وقد اكتشفت أن من المثير جدًا أن أدخل من خلال قائمتى فى نص موازٍ وأتبين ، حتى فى المواقع التى جرت فيها ترجمة كثير من المقطوعات ترجمة مباشرة ، أن هناك بقعة إبداعية صغيرة لا تُدَانى فى النقطة التى أكون قد انفردت بها (٨) .

وسوف أتوقف عند هذا الحد عن التحويم حول الأجمات الشوسرية Chaucerian، وأدخل بفرضيتى إلى مطهر العقلانية نفسه . ففى القرن الثامن عشر كان الشعراء الإنجليز يحاولون أن يكونوا أمناء ، مباشرين ، وعقلاء ونحويين وواضحين ؛ ومن هنا يتعين على الآن أن أتفوق حيلة ودهاءً على هؤلاء التعساء المساكين ، وأحييهم على خصائص وسمات فى كتاباتهم ربما أصيبوا بالرعب لو أنهم كانوا قد اكتشفوها . ومسألة أن يصبح ذلك أمرًا ممكنًا لا تدعو إلى الدهشة ولا إلى الغرابة ؛ إن ذلك "الذى كان الفكر يعْمَلُ فيه فى أغلب الأحيان" كان ينطوى على مجرد بساطة خادعة ، كما أن "ذلك الذى لم يجر قط التعبير عنه تعبيرًا جيدًا" كما هو واضح فى التقابلات المحكمة يشكل نقلات الفكر وكلياته الباهتة التى يصل الناس عن طريقها إلى قرار عملى . ففى بعض الأحيان نجد هؤلاء الناس يطلقون على ما أسميه ، أنا ، بالغموض اسم الحسن أو الرشاقة أو الاتساق grace ، وأحيانًا أخرى يسمونه التعميم . ومع ذلك فإن مدى مطابقة ضروب الغموض عندهم لعصرهم ومنهجهم ، وكذلك مدى فهمهم لشعرهم ، مسائل يصعب تحديدها أو البت فيها .

ما الذى قتل وينتورث ، وما الذى نفى هايد ،

بواسطة ملوك محميين ، وإلى ملوك متحالفين ؟

ماذا غير رغبتهما المغموسة فى البلاط كى يلمعوا ،

والسلطة العظيمة فى البقاء ، أو فى الاستقالة ؟

(جونسون ، تفاهة الرغبات البشرية)

الأصل الإنجليزى :

What murdered Wentworth, and what exiled Hyde,

By kings protected, and to kings allied ?

What but their wish indulged in courts to shine,

And power too great to keep, or to resign ?

(Johnson, The Vanity of Human Wishes).

كلمة "متحالفين" allied فى النص الإنجليزى قد تعنى "مترابطين عن طريق المصاهرة" أو "متحالفين بناء على تعاهد على" المكائد . وربما لم يكن كل من وينتورث وهايد يتطلعان إلا إلى "البريق" shine أو "البريق فى البلاط" shine in courts أو "البريق وهم غارقون" بين الملك والحاشية ، أو "البريق وهما منغمسان" فى الملك وأفراد الحاشية "فى المحاكم" ؛ أو قد يكونان قد غمسا رغبتيهما "الخاصة" own فى أن يلمعا أو أن يلمعا فى البلاط الملكى ؛ أو قد تكون هناك فكرة عامة منفصلة ، وذلك بوضع فاصلتين بعد كل من كلمة "الرغبة" wish و"البلاط" courts ، وبذلك تصبح الرغبة فى البريق واللمعان منغمسة قبل كل شىء فى البلاط ، أو أن هذه الرغبة تعد سخافة *لا طائل من ورائها وأن الذى يساعد على ظهورها هم جيران الإنسان ، أو قد يكون* الإنسان نفسه (وهذه فكرة مختلفة تمامًا) منغمسًا فى هذه الرغبة انغماسًا متهورًا . ليست كل هذه الشروح تعطى معانى مختلفة تمامًا ، وإنما هى مجرد طرق مختلفة لقراءة البيت جهرًا ، كما أن معنيى كلمة "مغموس" indulged يحملان شيئًا من ثراء التفكير وتشكيلة مختلفة من مشاعر الازدراء الخاص ، والتعاطف ، والاحترام ، فضلاً

عن أنهما يحملان أيضاً شكلاً من أشكال إحساس عالم الطبيعة بأن هذه التشكيلة من المشاعر قد سبق تحديدها من قبل .

فى البيت الرابع يمكن أن تكون كلمة power (سلطة) موازية للكلمة الدالة على "الرغبة" wish أو تكون موضوعاً من موضوعات هذه الكلمة ؛ وربما كان سقوط كلٍّ من وينتورث وهايد ناتجاً عن سـلطة من نـوع معـين ، أو نتيجة رغبة من نوع مـا فى (السلطة) power. والسلطة power فى الحالة الأولى ، والتى استشعرها الناس طغت على الأثير الواحد إلى الحد الذى جعلها تولد السخط والاستياء والقلق ، أو أن هذه السلطة power بلغت - فى واقع الأمر - من الثقل حداً يصعب معه استعمالها استعمالاً صحيحاً ؛ تلك السلطة التى يصعب (الاستقالة) resigned منها ، نظراً لأن إغراءها يدفع إلى الحفاظ عليها ، أو لأن الملك لن يتركهما لسبيل حالهما ، أو قد يكون السبب ، أنهما بالرغم من أنهما قد لا يحاولان التورط فى المؤامرات ، فقد وجدا لنفسيهما أهمية ترتب عليها ، أن أى عمل ، مهما كان سلبياً فى ظاهره ، قد أصبح إشارة خفيفة ويعد من قبيل التآمر ، أو قد يكون السبب ، أنهما إذا ما استقالا من سلطتهما مع الملك ، فإنهما قد يتبقى لهما سلطة فيما أصبح الآن سمعة نفوذ زائف ، أو قد يكون السبب أنهما يمكن أن يستشعرا مسئولية كبيرة جداً ، أثناء حدوث أمر من الأمور ، تجعلهما لا يشاركان فيه . رغبتهما ، فى الحالة الثانية (التى تحترمهما بدرجة أقل وتجعلهما أقل دراية بمصاعبهما) كانت تتمثل فى الحصول على السلطة power على نحو جعلها تتعاظم too great ، نظراً لأسباب من قبيل الأسباب التى عددناها آنفاً ؛ أو قد تكون رغبتهما هى الحصول على قدر عظيم من السلطة يسمح لهما "بالاستقالة" resign (الرغبة فى الاستقالة من السلطة) wish. . . to resign ومعهما مقدار كبير من المال ، أو إحساس بالأمن ، أو إحساس بأن غرورهما لم يشبع ، وأنهما بعد أن حصلا على السلطة وراحا يستعرضانها فلا حاجة لهما باستعمالها فى أبعد مما وصلا إليه ؛ ويجوز أيضاً أن نأخذ الجملة الأخيرة باعتبارها حالة منفصلة ، وبذلك يصبح المعنى : أن سقوطهما حدث عندما بدآ يخافان سلطتهما power وأرادا التخلص منها ، وبذلا جهوداً سعياً إلى الاستقالة ، تلك الجهود التى تعثرت مثلما تعثرا ، ولم تؤد إلا إلى إثارة الشكوك . ومهما كانت ضآلة هذه المعانى

الأخيرة ، فهى ترمى إلى أن يُعْمِلَ القارئ فيها فكره ، وفى اعتقادى أن هذا البيت يوصل بحكم تركيبته المعقدة ، وبحكم الإحساس إلى أن هناك بعض الأعماق النحوية التى لم يسبرها القارئ المعتاد ، توصل بعض الأفكار التى من قبيل التراكيب بالغة التعقيد (٩) التى أحاول توضيحها هنا .

هذه الدوبيتات تشكل انتصاراً من انتصارات جونسون Johnson ، ومع ذلك فهى تعد نتاجًا ثانويًا من نتاجات الفشل فى تحقيق ، بدلاً من مكافأة الانجاز ، الإحْكام واللماعية اللتين كان جونسون يتطلع إليهما ويبتغيهما . إن الغموض الطفيف الذى يعد أمراً معتاداً فى الدوبيت المصطنع هو من نوع مختلف ، ويتعين علينا أن نعود إلى النوع الأول لنغوص فيه طلبًا لاصطياد هذا النوع الجديد .

من الغريب أن ننظر إلى ما يعد ازدواجًا فى المعنى (١٠) فى لغة من اللغات على أنه يكون ، فى أغلب الأحيان مجرد إحكام للعبارة فى لغة أخرى ؛ ولا يمكن لنا أن نستعمل الألسنة (اللغات) المتأخرة لكثير من القبائل المتوحشة لنقول : "اعطنى بندقيتى ، وكلابى ، وثلاثًا من مطاردات الطرائد من مكامنها" مستعملين فعلاً واحداً ، وتصريفًا واحداً لهذا الفعل ، مع ثلاثة أحداث مختلفة من هذا القبيل - دون أن يضحك منا أهل مثل هذه الألسنة ، من منظور أنهم ينظرون إلينا أننا قد جئنا بتورية من التوريات الرديئة . والجزء المتحضر من اللغة هو الذى ينبغى تبسيطه من حيث البنية وتعميمه من حيث أفكاره حفاظًا من هذا الشعب على قواعده اللغوية وتعرفًا منه لما تحكمه مثل هذه القواعد : غير أن ذلك يجب ألا يربطنا بطبيعة العبارات التى من قبيل :

هناك أنت ، يا أنا العظيمة ، يا من تطيعها ممالك ثلاث ،

أحيانًا تتعاطين المشورة بالفعل ، وأحيانًا تشربين الشاى .

(بوب ، اغتصاب الخصلة)

الأصل الإنجليزى :

There thou, great Anna, whom three realms obey,

Dost sometimes council take, and sometimes tea .

(Pope Rape of the Lock) .

إذ نجد في هذه العبارة تأثير الشمولية المحدودة ، أو تأثير وحدة التشكيلة المنعكسة بمرآة من العالم الواقعي ، يحققها الشاعر عن طريق الجمع بين معنيين من المعاني العديدة التي للكلمة take في اللغة الإنجليزية .

إلى الراحة ، الوسادة ادعو العميد الهيِّن ،

الذي لا يُنكِّرُ الآذان المهذبة بالجحيم مطلقًا ،

(بوب ، مقالات أخلاقية ، القسم الرابع)

الأصل الإنجليزي :

To rest, the cushion and soft dean invite,

Who never mentions hell to ears polite,

(Pope, Moral Essays, iv).

الغموض في هذين البيتين يرتكز على قدر من الغموض أقل مما في البيتين السابقين ، غير أن الغموض هنا عبقري بما فيه الكفاية ، ويتمثل في غموض الفعل في هذين البيتين .

هذا التحكم الذهني الإيحائي ، الإبداع والسيطرة على الأشياء ، أو إن شئت فقل استعمال الكلمة التي لها معان عديدة متوسعة حتى يتسنى عقد contract جمل عدة لتصبح جملة واحدة ، هو الوسيلة الأساسية التي توسلها الأسلوب الأغسطي(١١) Augustan . وعادة ما تكون هذه الكلمة فعلا verb إذ إن العملية يتم تصورها باعتبارها نوعًا من النشاط ، أو إن شئت فقل ، إن الكلمة يتم تصورها باعتبارها عملا من أعمال الذهن الهاضم المسيطر . ويعد العنوان "انحلال وسقوط الإمبراطورية الرومانية" Decline and fall of the Roman Empire ، على سبيل المثال ، مشهدًا شاملا واحدًا هائلا من مشاهد هذه الطُّرف الصغيرة .

ومن الطبيعي ، ألا تكون هذه الزيوجما Zeugma من اختراع القرن الثامن عشر ، ومع ذلك فإنها لم يجر التعامل معها وتناولها بهذه الأناقة وهذا الوعي قبل ذلك ، ولم يبد عليها أيضًا أنها الطريق المعتاد للفكر قبل القرن المذكور .

مثل نجم ، اقْتيدت المجوس Magi لتنظر إلى الطفل وقد اتَّخذَ من المِذْودِ مهدًا له ، الرّب من تحته ؛

يفعـل شعاعات الفضيلة بفعل الشهرة المستقاة منك أرواحى المناسبة ، وأردأ ما قد ، تعرفه الفضيلة

الأصل الإنجليزى :

As such a starre, the Magi Led to view
The manger cradled infant, God below;
By vertue"s beams by fame derived from you
May apt soules, and the worst may, vertue know .

فى النص الإنجليزى نجـد أن الكلمـة may الأولى مـعناها "يتـوقع أن تكون" فى حين أن الكلمة may الثانية تعنى "يستطيعون إذا ما أرادوا" . والبنية التى من هذا القبيل هى البنية التى يستطيع ألكسندر بوب Pope تسودها تمامًا ؛ ولكن جون دون Donne يحاول محاكاة هذه البنية ، ولكن بطريقة غير متقنة ، فى هذه الأبيات . ومع ذلك ، يجب، ألا يغيب عنا هنا أن كلمـة by الثـانية فى البيت الثـالث يمكن أن تكون موازية لمعنى by الأولى فى البيت نفسه وبذلك تصبح "شعاعات الفضيلة" beams of virtue هى "شـهرتها" fame ، أو قـد تكون كلمـة by الثـانيـة ثانوية وتابعـة لكلمـة by الأولى لكى تبين الطريقة التى تتوزع بها "شعاعات الفضيلة" beams of virtue . هذه البنية ، هى والاستعمالان الخاصان بالفضيلة vertue ، واللذان يتماثلان مع مفهومى الفضيلة ، باعتبارها صفة خاصة بدوقة هنتنجدون Huntingdon ، أو متشخصة فيها ، تعطى شيئًا من الثقل الفكرى لبنية تعتبر بغير ذلك بنية غير متقنة.

فضيلتك تخدم استعمالين واسعين
فهى تفتدى جنسًا ، وتحفظ بلاطًا .

الأصل الإنجليزى :

Your)or you (vertue two vast uses serves,
It ransomes one sex, and one Court preserves.

معنى البيت الأول : "فضيلتك تخدم استعمالين" أو "أنت" ، "لكونك أنت الفضيلة ، تخدمين استعمالين" ، أو "أنت تخدمين استعمالى الفضيلة" . مخاطبة جون دون Donne غير الموفقة هنا لدوقة بدفورد Bedford ربما تذكرنا بأن غموض القرن الثامن عشر كان بالضرورة سهلا ودارجًا ؛ إذ كان هذا الغموض معنيًا ، نتيجة حالة ذهنية محسوسة وعقلانية ، باستغلال المصادر المعتادة فى اللغة المنطوقة .

وبوسعنا توضيح الرشاقة المحتملة لهذا الغموض وخفته بإيراد تفصيلة دقيقة أخذتها من قصيدة "اغتصاب الخُصلَة" Rape of the Lock . إذ نجد بلندا Belinda عندما تكسب فى لعب الورق :

الحورية(١٢) ، متهللة ، تملأ بالصيحات السماء ؛

الدروب ، الغابات ، والقنوات الطويلة تُجيب .

آه من الفانين المتبلدين ، المتعامين عن المصير دومًا ،

سرعان ما يَفْتَمُّون ، سرعان ما يفرحون ،

فجأة لا بد أن تُنتَزَع هذه المباهج بعيدًا ،

وسيُلْعَنُ إلى الأبد هذا اليوم المُظَفَّر .

الأصل الإنجليزى :

The nymph, exulting, fills with shouts the sky;

The walks, the woods, and long canals reply.

Oh thoughtless mortals, ever blind to fate,

Too soon dejected, and too soon elate,

Sudden these honours shall be snatched away,

And cursed for ever this victorious day.

الفعل "يجيب" reply (فى النص الإنجليزى) يمكن أن يكون فعلا لازمًا أو متعديًا وهذه التأملات الكلاسيكية لا يفعلها سوى الشاعر ، أما فيما يتعلق بالنحو ، فإن

المتكلم يجوز له أيضًا أن يكون هو ضواحى بلاط هامبتون ، باعتبار تعوده على سقوط الأحباب وقصر وقت الوميض البشرى.

استعمال الفعل الذى يكون من هذا القبيل ، فى مثل هذا الاستعمال قد تستعمل فيه حروف الجر أو الظروف التى توضع فى الموضع الذى يتطلبه المعنى المقصود ؛ والأمر هنا لا يحتاج إلى التوضيح ، لأن الهدف الأصلى من المثال الذى أوردته هو توضيح مدى صغر النطاق الذى يمكن فيه استعمال هذه الوسائل الأصيلة .

آه ، لو أن الرقص طوال الليل ، وارتداء الملابس طول النهار ،

سحرا مرض الجدرى ، أو طاردا الشَّيْخَ

من ذا الذى لن يحتقر ذلك الذى ينتج هموم ربات المنازل

أو من ذا الذى يتعلم شيئًا أرضيًا واحدًا ذا جدوى ؟

(مقال عن النساء)

الأصل الإنجليزى :

Oh, if to dance all night, and dress all day,

Charmed the small pox, or chased old age away,

Who would not scorn what housewives cares produce,

Or who would learn one earthly thing of use?

(Essay on Women).

(فى الأصل الإنجليزى) نجد الكلمه التى معناها "سحر" charmed تعنى: "أخذ اللب أو بهر" fascinated حتى يتسنى شل حركة الجدرى ومنعه من الاضرار بالغير ، مثلما يمكن أن يصنع الإنسان بالنسبة للأفاعى أو مثلما يمكن أن تفعله المرأة لزوجها ؛ وبناء على ذلك فإنه نظرًا لإلحاح الكلمة "يطارد" chased تلح على نشاط هذه العملية ، ونظرًا أيضًا لأن كلمة "بعيدًا" away تتبوأ موقعًا بارزًا عند عجز البيت فإن كلمة "أخذ اللب ، بهر" charmed ومعها الكلمة "بعيدًا" away تكتسب معنى جديدًا هو "أزيل تمامًا حتى وإن كان قد انتشر" charmed away ، على أن تكون هذه الإزالة ـ بتعويذة

أو رقيا غير معقولة ظاهريًا ، مثلما يثألل warts الإنسان بالفعل . وهذه التباينات الإيحائية الطفيفة هى ، فى اعتقادى ، التى تعطى البيت حيويته .

وبالمثل أيضًا ، فإن الاندفاعة الغنائية للمعنى الحلو الذى يترتب على ذلك هى التى تتلاعب دومًا على الخط الفاصل بين النوع الأول والنوع الثانى من الغموض .

ولكن ، نظرًا ، يا أسفاه ، لأن الجمال الهش لا بد أن يتحلل ،

الأصل الإنجليزى :

But, since, alas, frail beauty must decay,

هذا البيت بحكم كونه نوعًا من الحشو يركز على "طالما أن الجمال هش فهو معرض للتحلل" ؛ غير أن كلمة "هش" frail نفهم من خلفيتها أنها تحمل إيحاءً بالهشاشة الخلقية فضلا عن الهشاشة البدنية أيضًا ، وهذه الهشاشة تلازم المقطوعات كلها .

متموجة ، أو غير متموجة ، نظرًا لأن الخُصَلَ سوف تصبح رمادية .

الأصل الإنجليزى :

curled, or uncurled, since locks will turn to grey.

قد تكون الخصل locks متموجة بفعل الفن (أو "غير متموجة" uncurled لهذا الأمر) ، أو أن هذه الخصل ، إن جاز لنا أن نبدأ بذلك ، قد "تموجت" (تموجًا طبيعيًا) ؛ حتى يمكن أن يصبح لدينا ثلاثة معايير لتقسيم النساء - الطاهرة - الحساسة ، من البيت الأول ؛ الجميلة - الكئيبة ، عندما يكون الشعر "غير المتموج" خارج إطار (الموضة) وأخيرًا المرأة المصطنعة - الطبيعية ، من البيت الثانى . "سوف تصبح رمادية" will turn to grey ، هذه الجملة تعد ، فى بعض أجزائها منتمية إلى نوع من أنواع الزمن المُسْتَقْبَل المتزمت ، عبارة الطبيعة Nature أو الشاعر ، كما يجعل العروض الجملة فى بعض أجزائها الأخرى عبارة من عبارات السيدة the lady ؛ "سيصبح رماديًا" ، تلك المادة الكريهة ، وأنا لا أستطيع إيقافه .

نظراً لأنه ، سواء كان ملوناً أو غير ملون ، فإنه سوف يذوى كله ،

الأصل الإنجليزى :

Since, painted, or not painted,all fade,

المرأة المصطنعة ـ الطبيعية ، وما يرتبط بها من المرأة الحساسة ـ الطاهرة ، هذا المعيار يَقْوَى فى مواجهة المرأة الجميلة ـ الكئيبة ، كما هو الحال فى المايزة التى بين أيدينا ، ومع ذلك فإن هذا النوع من النساء لا يتسود المجال هنا ؛ والكلمة "ملون" paintedقد تنطبق على أصناف الميد(١٣) كما هى فى لهجة ألكسندر بوب ، يضاف إلى ذلك أن هذه الكلمة لم تفقد المعنى "ملون نتيجة أى سبب من الأسباب."

الفعل هنا فقط يصبح فى الزمن المستقبل ، نظراً لأن الكلمة "كل" all أخذت مكان الفعل الناقص will الذى كان فى صيغة التوكيد . وهذان التغييران يساعدان التصعيد(١٤) .

وتلك التى تحتقر رجلا لا بد وأن تموت عذراء

الأصل الإنجليزى :

And she who scorns a man must die a maid.

هنا نجد أن الموجة وهى تتكسر تعود إلى الحشو ، الذى يبدو أن معيار الجمال ـ القبح قد اختفى منه . والموجة هنا قد تربط المعيار الاصطناعى ـ الطبيعى بالمعيار اللعوب ـ الطاهر ؛ " التواضع والفضيلة لا يشكلان أمناً ، لأنك إذا لم تبذلى كل ما فى وسعك فإنك سوف لن تحصلى على زوج " ؛ أو قد تقابل الموجة بين المعيارين ؛ "الاصطناعية والفضيلة لا يشكلان أمناً ، لأنك إذا ظننت أنك أرقى من كل الرجال المتاحين لك فإنك لن تحصلى على زوج أيضاً " . ويتكسر الحشو بصفة أساسية فى أزمنته ، ومن هنا فإنه قد يتضمن مايلى "قد لا تريدين زوجاً حالياً ، سواء كان ذلك بسبب تواضعك الشديد ، أو خيالك الجامح ، أو لمهارتك البالغة أو حتى مرحك الشديد ، ولكن يتعين على كل امرأة أن تعترف ، فى النهاية ، إن ذلك هو ما كانت تريده وتبتغيه" . وبهذه الطريقة الملتوية ، عن طريق عدم تعريف العلاقة بين معيارين مع

ترك مزغل (كوّة) فى شكل من أشكال الحشو ، يصل ألكسندر بوب ، مثلما فعل شوسر Chaucer عن طريق جمل مسطحة ، إلى ما يمكن اعتباره فى الواقع المشاع الأساسى فى الشعر ، أو إن شئت فقل توضيحاً لحدود موقف إنسانى . "متبيناً عندئذ فجاجة السعادة الدنيوية المحتملة كلها ، معملا العقل فى وضاعة تلك المطالب التى لا تسعى إلا إلى تحقيق نفسها فقط . . ."

ما الذى يبقى بعد ذلك ، سوى ما تستعمله قوتنا تماماً ،

وتحفظُ المزاج الجيد هادئًا ، مهما كان ذلك الذى نفقده ؟

الأصل الإنجليزى :

What then remains, but well our power to use,

And keep good humour still, whate"er we lose ?

الكلمة well قد تعنى "تماماً" أو "باعتدال" ومن هنا فهى تتضمن نوعاً من التواضع و"الإضحاك الجيد" good humour فى تحديد المعنى الذى يصلح لموقف بعينه من هذين المعنيين . والكلمة stillقد تعنى أننا ينبغى علينا أن نحافظ على توازننا ، وأن نكون مستعدين دوماً لأن نسخر من سخافة الدنيا ومن سخافة طبعنا الخاص ، كما أن الكلمتين "يحفظ هادئًا" keep still قد تعنيان أننا ينبغى علينا أن نحرص على ألا نضحك ضحكًا علنيًا مبالغًا فيه ، أو نضيع أنفسنا بعدم تمسكنا بكرامتنا أو حقوقنا (١٥) . وإذا ما استعرضنا ، فى النهاية ، المجموعات الثلاث المتناقضة ، فقد نجد أننا يمكن أن "نفقد" lose الجمال ، الحسن أو العذرية ، أو الحبيب الذى كنا نتطلع إليه ونرغب فيه ، أو الخصوصية التى نكون قد بنيناها ، أو الزوج الذى ربما كان من الحكمة أن نحصل عليه .

ومن المهم أن نكتشف استعمال دريدن Dryden لذلك الشكل من الغموض النحوى الذى تناولناه بالدرس والتحليل فى سونيتات شكسبير ، غير أن استعمال دريدن لهذا النوع من الغموض لا يحظى ـ بشكل عام ـ بتشجيع الدوبيت :

وذلك الذى فعل فعلاً عند جيسكارد ،

أو ينبغى أن يفعَل ، إنما حدد مَرْسُومكِ مصيره ،
ذلك الذى إذا لم ينفذ بواسطتك أولا ،
ينبغى أن يُنَفَّذَ على شخصى بواسطتى أنا .

الأصل الإنجليزى :

And what to Guiscard is already done,
Or to be done, is doom"d by thy Decree,
That if not executed first by thee,
Shall on my Person be perform"d by me.

التعبير أو "ينبغى أن يُفعَلَ" يتضمن ويحمل فى ثناياه "يُفْعَلُ فى جيسكارد" أو قد يعنى "يفعَلُ بواسطة قرارك" ، وبذلك يتفق التعبير مع العبارة السابقة له والعبارة اللاحقة له أيضًا ؛ نحن هنا نسمع نغمات الرعب الكسيرة عند سيجسموند Sigismond ، برغم إخضاع هذه النغمات لتساوق لغتها الشديد وترابطها ، رغم أن هذه النغمات يجرى توصيلها ، فى واقع الأمر ، عن طريق ترابط اللغة ترابطًا منطقيًا داخليًا شديداً وغير معتاد . وعلى سبيل التذكير ، فإن ضروب الغموض كلها التى اقتبستها عن شوسر ، ألَّفها ذلك الرجل خلال الفترات التى كان يكتب خلالها من ذهنه هو ، وبعد أن كان قد تخلى عن بوكاشيو Boccaccio بصفة مؤقتة ، ومن هنا تصبح هذه الفرصة الأولى التى نستطيع من خلالها مقارنة غموض المترجم بالغموض الأصلى :

الأصل الإيطالى :(١٦)

Per cio che io t"accerto che quello che di Guiscardo fatto avrai o farai, se di me non fai il simigliante, le mie mani medesime il faranno.

لا يمكن لأحد ، بطبيعة الحال ، أن يتوقع أن يكون الغموض فى بوكاشيو ، غير أنه يجدر بنا أن نورد هذا الاستشهاد هنا لنوضح به أن دريدن إنما كان يحاكيه محاكاة لصيقة قدر الإمكان ، الأمر الذى ربما فرض تأثير بوكاشيو على دريدن إما من جراء عبقرية اللغة الإنجليزية أو نتيجة لضعفها ، كما يجوز لنا القول أيضًا : أن هذا

الأمر لو كان قد أوضح لدريدن لكان قد واجه الكثير من المتاعب في تغييره . قد يكون ذلك صحيحًا ، ولكني على يقين أن ذلك لو حدث لكان مدعاة للأسف والندم من جانب دريدن .

وهذا مثال آخر :

قد يكون مستحبًا للأثرياء في بعض الأحيان ، أن يجربوا

تقلبًا قصيرًا ، ونوبة من الفقر :

طبقًا لذيذ المذاق ، معاملة عطوف ،

حيث يكون كل شيء واضحًا ، حيث يكون كل شيء أنيقًا

بدون الغرفة الواسعة ، الفخمة ،

السجاد الفارسي ، أو الغزل الثيراني ،

تُصفِّي جباه العظام الغائمة .

الأصل الإنجليزي :

Sometimes''tis grateful to the rich, to try

A short vicissitude, and fit of Poverty :

A savoury dish, a homely treat,

Where all is plain, where all is neat,

Without the stately spacious Room,

The Persian Carpet, or the Tyrian Loom,

Clear up the cloudy foreheads of the Great.

البيت الثالث ، من هذه الأبيات ، يجوز أن يتحرك إلى الوراء باعتبار معناه "ما يحاوله الأغنياء" أو إلى الأمام ، باعتبار معناه "ذلك الذى يُنَقِّي جباههم" .

والبيت الخامس يمكن أن يتحرك إما إلى الخلف باعتبار معناه "خارجًا" outside وبذلك يكون الرجل يتذكر غرفته Room القريبة منه جدًا ، وأنه خرج لتوه منها

فى نزهة ، أو باعتبار معناه "دون" مساعدة من وبذلك يصبح القارىء هو الذى يفكر فى ذلك فقط ؛ أو قد يتحرك البيت إلى قدام ، باعتبار معناه "فى وقت لا يستطيعون فيه تنقية جباههم" . وإذا ما تحرك البيتان الثالث والخامس إلى الوراء فإن ضمير الوصل "الذى" which يجب فهمه قبل الفعل "يُنَقِّى" clear up . وهذا كله سرعان ما يعطى البيت الأخير مزيدًا من التوكيد ، كما يضفى عليه جوًا طارئًا وغريبًا ، كما يعطينا انطباعًا غريبًا بأنه من الأبيات السكندرية(١٧) .

وأنا أكرر من جديد هنا ، أن هذه مجرد ترجمة ؛ إذ يبدو من المرجح أن دريدن فى النص الأصلى كان يشعر بالقلق إزاء الإبقاء على النحو الإنجليزى بعيدًا عن حالة غموضه وفساده الطبيعيين ، ومع ذلك فإن دريدن عندما كان يترجم كانت أمامه أمور أخرى بلغت من الكثرة حدًا لم يتمكن معه من التفكير فيها ، ومن ثم تراجع إلى تلك الأشكال النحوية السائبة المفككة التى كانت آلته قد تعودت عليها وألفتها . وسوف أستشهد بالأبيات التى استقيت ذلك منها ؛ وربما كان الغموض فى هذه الأبيات ينبع من الجهد الذى بذله دريدن فى وضع أكبر قدر ممكن من النبر على الفعل الأخير ، وذلك فى محاكاة منه للأبيات الأصلية :

الأصل اللاتينى :(١٨)

Plerumque gratae divitibus vices
Mundaeque parvo sub lare pauperum
Cenae, sine aulaeis et ostro,
Sollicitam explicuere frontem.
(HORACE, Odes, iii.)

الدوبيت فى هذه الأبيات غنى بالغموض النحوى من النوع الثانى ، وهو ما يعطى انسيابًا للفكر ولعديد من الإيقاعات الفوقية ، كما قد يفسر أيضًا تفسيرًا جزئيًا الأسباب التى تجعل هذا العروض غير ممل وذلك على العكس مما كان يظنه الناس من قبل . من ذلك ، على سبيل المثال ، نجد أن ديفيد David ، فى ذروة قصيدة "أبسالوم واشيتوفيل" Absalom and Achitophel يكسر الصمت قائلا:

هكذا تؤرجحنى الرحمة الوطنية منذ زمن طويل

أخطائى تفككت ، وتعطل ثأرى ؛

راغبًا تمامًا فى العفو عن العصر المسىء

فَعَلَ الأب كثيرًا من التسكين للملك .

الأصل الإنجليزى :

Thus long have I by Native Mercy sway"d,

My Wrongs dissembl"d, my Revenge delay"d;

So willing to forgive th"Offending Age;

So much the Father did the King assuage.

الكلمـات الدالة على "تـأرجح" sway"d و"تفـكك" dissembl"d و"تعطل" delay"d يصح لكل منها أن تكون فعلا أو اسم فاعل أو مفعول participle . وإذا ما سلمنا بأن واحدة منها فقط هى التى يتعين أن تكون فعلا verb ، فإن ذلك ينتج عنه إجمالا سبع إيقاعات ، وسبع مجموعات من الدلائل التى تحدد بدقة مدى قوة الإحساس الذى يستشعره ديفيد ، كما توضح أيضًا مدى قسوة العقاب التى قد يذهب إليها ديفيد . وإذا ما أخذنا الكلمة الدالة على "يتأرجح" باعتبارها فعلا فإنها تعطينا المعنى "لقد حكمت البلد بوسائل رحيمة" ، أما إذا أخذناها على أنها من قبيل اسم الفاعل أو المفعول فإن المعنى يصبح "لقد أقنعتنى شفقتى الفطرية بالتعطيل (التأخير) أو بالتفكيك أو بكليهما معًا" . ولعلنا نلاحظ أن البيتين اللذين يأتيان بعد ذلك يزيدان ، من منظور أنهما يضعان جملة كاملة وجملتين توازى كل منهما الأخرى ، من إمكانية الخلط بين هذين الشكلين النحويين ؛ أما اللجوء إلى هذا الاستعمال فى البيتين الثالث والرابع فهو يهدف إلى إضفاء الاكتمال على البيت الرابع من ناحية وجعله متوازيًا مع البيت الثالث من ناحية ثانية . تباين الإحساس المحتمل فى البيتين الأولين (يستعمل الشاعر طريقة إلغاء النغمات التوافقية لإضفاء مسحة من قضائية ، غير حزبية non-partisan على المتكلم دون تشتيته أو إبعاده عن صاحب الجلالة) ، هو الذى

يجعلنا ننظر إلى "تأرجح" sway"d باعتبارها الفعل الأساسى حتى يتسنى للدوبيت أن يمضى بعد ذلك باقتناع continence مخيف إلى الثأر .

والدوبيت يعتمد ، فى كل الأحوال ، بدرجة كبيرة ، فى إحكامه على اسم الفاعل واسم المفعول ، وبذلك تتهيأ الفرصة للوسيلة التى تكون من هذا القبيل . والشعراء يلجأون إلى مثل هذه الوسيلة فى الأشكال المخضعة subdued ، كما هو الحال فى المثال الذى سأورده هنا ، الذى نجد فيه اكتمال الجزء الثانى من التناقض يتحقق عن طريق غموض المعنى غموضًا خافتًا ، والذى يسند هذا الغموض الخافت ويدعمه هو الكلمة الغامضة التى تستعمل استعمال اسم الفاعل أو المفعول .

ولكن النبل الحقيقى هو نبل العقل ؛

لا يُعْطى مصادفة ، ولا يُستقال مصادفة .

(دريدن)

الأصل الإنجليزى :

But true Nobility is of the Mind;

Not given by Chance, and not to Chance resigned.

(DRYDEN).

الكلمة الدالة على "يُسْتَقَالُ" resigned قد تعنى "لا يُستَردُّ عندما تتطلب الظروف المعاكسة ذلك" ، أو قد يتوسع معناها ليشمل صدر البيت وعجزه ، استهدافًا لإيجازه وتلخيصه ، فيصبح "مُنِع من التحكم فى الفرصة ؛ أو قد يكون غير واقع تحت تأثير مصادر القوة المطلقة الفائقة" extra-temporal ؛ "أو لا يعتمد على المصادفة باعتبارها سببه الرئيسى" ؛ وقد يكون معنى البيت" أنه لم يسلم نفسه للمصادفة" ، وإذا ما أخذنا اسم الفاعل أو المفعول على أنه ماضٍ فى صيغة المبنى للمعلوم ، فإن ذلك يعطى شكلا من أشكال الرنين لهذا المعنى الثانى ، كما لو أن الأمر قد استقر مرة واحدة وإلى الأبد ، أو أن الأمر كان مجرد أمر من أمور تعاقد سابق ، أو إنه كان امتيازًا تُرِكَ لنا بعد سقوط الإنسان Fall of Man .

وفى قصيدة جراى Gray التى عنوانها "القطة" (والتى تعد وسيلة لغوية قديرة من بين وسائل الغموض المتنوعة) نجد أن الكلمة التى تستعمل استعمال اسم الفاعل أو المفعول تصور لنا ، بغموضها ، هذه المخلوقة (القطة) وهى فى حالة تأمل ، راضية عن نفسها وقد طوت مخالبها :

متحاشمة من النوع العتّابى(١٩)

انحنت سلينا المتأملة

وحملقت فى البحيرة من تحتها .

الأصل الإنجليزى :

Demurest of the tabby kind
The pensive Selina reclined,
Gazed on the lake below.

الكلمة reclined (منحنى / منحنية) يمكن أن يكون لها وظيفة اسم الفاعل ، استهلاليًا ، كما هو الحال فى الكلمة couchant (رابض كالأسد) ، أو وظيفة الفعل حتى تعطى الفعل اضطجاعًا كئيبًا هو والفاعل الذى يجىء بعده مباشرة .

ويورد ت . س . إليوت Eliot مثالا جيدًا على من يستعملون هذه الوسيلة .

الكرسى التى جلست عليه ، مثل عرش صقيل ،

توهج على الرخام ، حيث الزجاج

مرفوعًا إلى الأعلى بلواءات مصنوعة من كرمات مثمرة

يبزغ منها كيوبيد ذهبى

(بينما راح آخر يخفى عينيه خلف جناحه)

مضاعفًا شعلات شمعدان ذى سبعة أفرع

عاكسًا الضوء على المنضدة بينما

ارتفع لمعان مجوهراتها ليلتقى به ،

من عُلبٍ حريرية صقيلة متدفقًا فى ثراء غنىٍّ ؛
فى قوارير من العاج وزجاج ملّوّن
بدون غطاء ، مترصدًا عطورها الصناعية الغريبة ،
مراهم ، مساحيق ، أو سوائل - متمشكلة ، مرتبكة
وأغرقت الحس فى الروائح ؛ تحركت بفعل الهواء
الذى هب عليلاً من النافذة ، تصاعد كل ذلك
فى زيادة سُمْك شعلات الشمعدان التى استطالت ،
ملقية دخانها على الأسقف المفرّزة ،
مُحَرِضةً البترون pattern فى السقف ذى الزخارف الفائرة.

الأصل الإنجليزى :

The Chair she sat in, like a burnished throne,
Glowed on the marble, where the glass
Held up by standards wrought with fruited vines
From which a golden Cupidon peeped out
(Another hid his eyes behind his wing)
Doubled the flames of seven-branched candelabra
Reflecting light upon the table as
The glitter of her jewels rose to meet it,
From satin cases poured in rich profusion;
In vials of ivory and coloured glass
Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,
Unguent, powdered, or liquid--troubled, confused
And drowned the sense in odours; stirred by the air
That freshened from the window, these ascended

In fattening the prolonged candleflames,

Flung their smoke into the laquearia,

Stirring the pattern on the coffered ceiling.

إن ما يُصَبُّ poured في هذه الأبيات قد يكون "العُلَب" cases ، "المجوهرات" jewels ، "البريق" glitter ، أو "الضوء" light أو "الثراء" profusion ، وهو ما يؤدى إلى إثراء المعنى الحديث لهذه الكلمة بفعل اشتقاقها ؛ هذا الذى يُصَبُّ ، تتشارك فيه كل هذه العناصر بترف يزغلل فى العيون ؛ والهدف من ذلك ، أننا بينما نجد أن بعض المجوهرات jewels تصب pouring الضوء من علبها cases ، نجد بعضًا آخر من هذه المجوهرات مصبوبًا poured، وكذلك الحال أيضًا بالنسبة لـ cases المجوهرات ، وهى على المزْيَنَة dressing-table . هذا إذا ما أشرنا إلى كل من الكلمة glitter (صقيل) والكلمة poured (متدفقًا) باعتبارهما ، فى كل الأحوال ، فعلا رئيسيًا أو كلمة تستعمل استعمال اسم الفاعل أو المفعول . البيت الذى يلى ذلك فيه أيضًا نقطة أكثر تفاهة من هذا القبيل ، إذ نجد أن الكلمة glass (زجاج) يمكن أن يكون معناها "قارورة من الزجاج" أو قد تشكل مع كلمة ivory (عاج) زوجًا من الكلمات "قوارير عاجية" vials of ivory (أو قد تشكل مع كلمه vials"قوارير" زوجًا من الكلمات "قوارير زجاجية" vials of glass) ؛ زد على ذلك أن الكلمة unstoppered ("بدون غطاء" قد تشير فقط إلى "الزجاج" glass ، أو إلى "القوارير" vials أو إلى "القوارير المصنوعة من الزجاج والعاج" vials of glass and ivory ؛ ويمضى الحال على هذا المنوال إلى أن تصل الكلمة unstoppered بدون غطاء إلى الكلمة lurked "مترصداً" ، التى نقبلها على أن لها الشكل النحوى نفسه ، فتجذبها ناحية "العطور" perfumes . عملية تبهيت النحو هنا وتحويله إلى زخرف هو الذى يجعل الكلمة العلمية "صناعى أو تصنيعى" synthetic تبرز بشكل واضح باعتبارها إضاءة غنائية ودرامية .

الغموض النحوى الذى فى الكلمة poured "تدفق أو متدفقًا" يتجلى أيضًا على مستوى أفخم وأعظم فى :

مراهم ، مساحيق ، أو سوائل ـ متمشكلة ، مرتبكة

وأغرقت الحس فى الروائح ، تحركت بفعل الهواء

الأصل الإنجليزى :

Unguent, powdered, or liquid--troubled, confused,

And drowned the sense in odours; stirred by the air . . .

إذ نجد فى هذين البيتين ، بعد أن تكون كلمة "مسحوق" powdered هى وكلمتان أخريان مماثلتان قد أدت عملها بوصفها صفات ، نجد أن غموض النحو يعطى معنى الفتور والضعف والوهن ، أو قد يعطى معنى "حفز وتحريض" stirring الأشياء التى نراها من خلال تيارات حرارة التقعر ، كيما يجعلنا ذلك نفكر فى الكلمتين "متمشكلة" troubled و"مرتبكة" confused بوصفهما أفعالاً . ويجوز أيضًا أن نبقى على هاتين الكلمتين بوصفهما كلمات تستعمل استعمال اسم الفاعل أو المفعول بحكم علاقتهما بكلمة "العطور" perfumes ، وبذلك توحيان باختلاط الأبخرة فى مواجهة الاضطراب الذى فى غرفة النوم ؛ والسبب فى ذلك أننا نضطر ، وذلك عن طريق الوصول بالكلمة "أغرقت" drowned إلى الذروة ، إما إلى قبول كلمة العطور perfumes باعتبارها فاعلا لجملة جديدة أو التسليم بكلمة "الحس" the sense باعتبارها كلمة مستقلة ، وربما يتأتى ذلك عن طريق الفهم الضمنى "الفعل" "الكينونة" was وتعيينه وتحديده عن طريق ثلاث من الكلمات التى تستعمل استعمال اسم الفاعل أو المفعول . وبعد كل هذا وفيما يتعلق بالكلمة stirred "تحركت" فإننا نجد أنفسنا فى وضع نتصور فيه ثلاثة فواعل subjects كما توحى بذلك الكلمة these "هؤلاء" (التى يمكن تعقبها ، الكلمات الثـــلاث "عطور" perfumes ، و"حس" sense و"روائح" odours بدون توقف) ؛ ويتمخض كل هذا العبث عن إعلاء عجيب للأحساس بالقوام ؛ إنه تعليق تام للحاجة إلى قرار فاعل ؛ وعلى ذلك ، فإن الكلمة ascended (تصاعد) تُحْتَجز بالطريقة نفسها لتعمل عمل الفعل أو عمل الكلمة التى تستعمل استعمال اسم الفاعل أو المفــعول حتى لا يترتب على ذلك ، احتمــال افتقار الفعل الحقيقى الذى لا يرقى إليه شـــك ، flung (يلقى) إلى أى شكل من أشكال الذروة ، أى متنفس من متنفسات اليقين .

وقد نورد ملاحظة هنا مفادها أن الشعر verse لا يحتوى على أى تنويع للمعنى على امتداد كل ضروب الغموض هذه ، ولكنه يحتوى على قليل جداً من الإيقاع ؛ الشعر هنا لا ينقصه أو يعوزه شىء من الأشياء التى تحدده على أنه فعلا من الشعر الإنجليزى الذى يستعمل فيه اسم المفعول .

كان مُتَمَلَّكًا كثيرًا من الموت

ورأى الجمجمة أسفل البشرة ؛

ومخلوقات بلا نهود تحت الأرض

متكئة إلى الخلف بتكشيرة بلا شفاه .

(ت . س . إليوت ، قصائد)

الأصل الإنجليزى :

Webster was much possessed by death
And saw the skull beneath the skin;
And breastless creatures underground
Leaned backward with a lipless grin.

(T .S .ELIOT, Poems).

الكلمة leaned (متكئة) يمكن أن تكون أيضًا هنا فعلا أو من الكلمات التى تستعمل اسم فاعل أو مفعول ؛ وبذلك يمكن أن يكون المعنى : "رأى ويبستر الجمجمة تحت الجلد والهياكل العظمية تحت الأرض ، تلك الهياكل التى كانت متكئة إلى الخلف" (وقد تكون الكلمة leaned فعلا وضمير الوصل that (الذى / التى) مستترًا ، كما هو شائع فى اللغة الإنجليزية ، ومع ذلك يصعب علينا تمييز هذه الحالة عن الكلمات التى تستعمل استعمال اسم الفاعل أو المفعول) أو قد يكون المعنى بعد توكيد علامه الترقيم (:) هو أن ويبستر رأى الجمجمة تحت الجلد ، غير أنه فى ذات الوقت ، كانت المخلوقات تحت الأرض متكئة إلى الخلف ، مستقله عن ويبستر ، وسواء كانت مرئية أو غير مرئية ، حتى تبرز ضحكة هذه المخلوقات من ناحية ، وتنظر إلى الأعلى من ناحية أخرى إلى موضوع ضحكها . والشعر الذى يكون هدفه معرفة ما وراء المعرفة ، يزداد غرابة وتخويفًا عن طريق استزراع شك خفيف من هذا القبيل .

أعتقدُ ، أن دُون كان آخرًا آخرٌ ،
لم يجد أىَّ بديل للحس ؛
كى يمسكه ويَقْبِضهُ بإحكام ويخترقه ،
خبير فاق الخبرة ،
تَعَرَّف الكرب العظيم فى النُّقْى(٢٠)
بُرداء الهيكل العظمى ؛
كل العذابات الممكنة للجسد لم
تخفف آلام حمى العظام .

الأصل الإنجليزى :

Donne, I suppose, was such another,
Who found no substitute for sense;
To seize and clutch and penetrate,
Expert beyond experience,
He knew the anguish of the marrow
The ague of the skeleton;
No torments possible to flesh
Allayed the fever of the bone.

بما أن البيتين ٣ ، ٤ يمكن أن يتجها إلى الأمام وإلى الخلف ، فإن هناك شكلين من النحو ، يتفقان مع عنصرى التناقض اللذين فى البيت الرابع . وبذلك يمكن للمعنى أن يكون "لم يجد دون Donne بديلا للرغبة ولا لعالم الواقع الواضح الذى نتعرفه عن طريق الحواس ، بإعتبارها طريقة من طرق التحرى والتقصى ، والسبب فى ذلك أن عادات الجسد ، أو فهمه للواقع ، تظل تحتفظ دومًا بمعلومات من إنسان خبير بها (العادات) ، كما أن هذه العادات أعمق بكثير من كل ما يدركه ويعيه أى فرد يعيش بهذه العادات ." المعنى الذى أوردته هنا ، هو معنى المقطوعة الأولى إذا ما اعتبرناها

وحدة مستقلة بذاتها ، سواء كانت الكلمة expert "خبير" تشير إلى الكلمة sense "الحِسّ" أو إلى اسم العلم Donne "دون" أو كان البيت الثالث عائداً على الكلمة substitute "بديل" أو الكلمة expert "خبير" . أو قد يصبح المعنى ، إذا ما تناولنا البيتين الثالث والرابع مع المقطوعة الثانية ، "استطاع دون الذى فاق خبرة الحس والاختراق ، والذى استطاع تشكيل أفكار لم يكن بوسع الحس أن يوحى بها ، استطاع أن يتعرف أيضاً هذين الألمين المنعزلين الأساسيين ، ألم النُّقْى marrow وألم الهيكل العظمى ، ذلكم الألمان اللذان لم يكن بوسع الحس أن يتعرفهما أويخفف منهما ."

ومع ذلك ، يجب ألا يغيب عنا ، ونحن نبحث عن الأسباب التى تدعونا إلى الإعجاب بالتأثيرات التى من هذا القبيل أن اللغة الإنجليزية تجعل هذه التأثيرات أموراً لا مفر منها ؛ وفيما يلى نجد أن أندرو مارفل Andrew Marvell يتلاعب بهذه الألاعيب نفسها بدون أى مبرر لذلك .

أنظر كيف أن الندى الشرقى
تساقط من صدر الصباح
إلى الورود التى تتفتح
غير مهتم بمنزله الجديد ؛
لأن الإقليم الواضح الذى وُلِدَ فيه
مستدير بحد ذاته يُطَوِّق :
وبامتداد عوالمه الصغيرة ،
يؤطر قدر استطاعته عنصره الوطنى .

(عن قطرة الندى)

الأصل الإنجليزى :

See how the Orient Dew,
Shed from the bosom of the Morn

Into the blowing Roses
Yet careless of its Mansion new;
For the clear Region where "twas born
Round in itself encloses:
And in its little Globes Extent,
Frames as it can its native Element.
(ON a Drop of Dew).

الكلمة shed "تساقط" من الأفعال المبنية للمعلوم فى الزمن التام أو قد تكون اسم مفعول ؛ الكلمة careless "غير مهتم" قد يفهم أو لا يفهم منها فعل "الكينونة" is ، أما الكلمة for "لأن / من أجل" وما بعدها فهى تُوصِّل "من أجل الإقليم العلوى الذى ولدت فيه ، وحفاظًا منها على التقليد الخاص بها ، فهى بحد ذاتها تطوق ما حولها ." أو قد يكون المعنى "غير مكترثة ، نظرًا لأن الإقليم العلوى التى ولدت فيه لا يزال يطوقها ،" سواء كانت القطرة لا يمكن تصورها على أنها مطوقة بشىء آخر ، أو لأن إقليمها الصافى clear region يطوق enclose الأرض كلها بالفعل ؛ وفى البيت قبل الأخير نجد أن كل سبب من هذين السببين يمكن أن يعزى إلى الجملة الفرعية أو إلى الجملة الكاملة التى تليه ؛ زد على ذلك أن كلمة frames "يؤطر" ، فى البيت الختامى ، هى الكلمة الوحيدة التى تعد بلا أدنى شك فعلاً رئيسيًا يلى الكلمة how "كيف" .

والنص اللاتينى الذى وضعه أندرو مارفيل يبدأ

الأصل اللاتينى :(٢١)

Cernis ut Eoi descendat Gemmula Roris

صراحة بجملة كاملة . وأنا لا أفترض أن مارفيل كان فخورًا جدًا بالضعف اللذيذ والتردد المُطَال لنحوه الإنجليزى ؛ ومع ذلك يمكن القول إن ذلك إنما يُوصِّلُ دقة قطرة الندى ورقتها ، وإحتمالية تدحرجها المميتة لتسقط بعيدًا عن البتلة .

وسوف أعود الآن إلى شكسبير وأستميح لنفسى أن أورد استطرادين ؛ عن تصحيح نصه واستعماله لشكل نحوى خاص .

ويحدونى أمل كبير أن يكون بعض قراء هذا الفصل قد شاركونى بالفعل الانفعال الذى عشته وأنا أكتبه ، ولعلهم استشعروا أن هذا الفصل إنما يلقى ضوءًا جديدًا على طابع اللغة نفسه ، وأن هذا الطابع قد يكون كله كلامًا فارغًا أو قد يكون مدهشًا وجديدًا تمامًا . وإلقاء نظرة واحدة على طبعه محشاة من طبعات شكسبير ، تكفى لطرد هذا الوعى السخى ؛ وقد نقلت السواد الأعظم مما أقوله هنا عن شكسبير من نص آردن Arden . والواقع ، أنى أرى ، أننى أستعمل هنا ، وبطريقه مختلفة ، تلك المادة التى جمعها النقاد والباحثون على امتداد ثلاثه قرون ؛ وبدون هذا الزعم تصبح مسألة الإضافة إلى المكتبة الخاصة ، التى كتبها مؤلفوها عن شكسبير ، أمرًا لا صلة ولا علاقه له بالموضوع ؛ ولكن الفارق يتمثل هنا فى التفسير وحسب .

يعد الموقف المحافظ من الغموض عجيبًا وحكيمًا بلا شك ؛ إذ يسمح هذا الموقف بالكشف عن بنية من المعطيات المترابطة من خلال ملاحظة من الملاحظات ، غير أنه لا يعترف بمثل هذه البنية ؛ والقارىء فى مثل هذه الحال يتشجع على ابتلاع الشىء الذى من هذا القبيل عن طريق شكل من أشكال التحفظ الكيِّس ؛ ومن الأفضل ألا نجعل القارىء يعرف أنه يفكر فى وسيط معقد من هذا القبيل . وعليه فمن المسلم به ، باستثناء المعنى المزدوج عندما يكون واعيًا تمامًا ويكاد يشكل طُرْفَةً من الطُرَفِ ، أن شكسبير لم يكن ليعنى سوى شىء واحد فقط ، ولكن القارىء لابد أن يحتفظ فى ذهنه بتشكيلة من الأشياء التى ربما كان يعنيها شكسبير ، كما يتعين على القارىء أيضًا أن يكون قد وزن هذه الأشياء ، أثناء تذوقه للشعر ، طبقًا لاحتمالاتها . وهنا ، كما هو الحال فى الفيزياء الذرية الحديثة ، نجد تحولا فى التقدم ، ذلك التحول الذى يغلب عليه أن يصل فكرة الاحتمالية بالشىء الطبيعى بدلا من وصلها بقابلية الذهن البشرى للخطأ .

ومن المرجح تمامًا أن المحررين لا يؤمنون إيمانًا حقيقيًا بفرضيتهم ؛ بل إننى ، فى واقع الأمر ، أقول أحيانًا "إما كذا . . . أو كذا" عندما أعنى "كلا . . من" . غير أن النغمة المميزة لهذا الاتفاق تتجلى تمامًا فى الملاحظة التالية التى أوردتها عن إحدى المقطوعات التى قمت بدراستها بالفعل (صفحة ١٩ و ٢٠) . ومع التحول النحوى الكبير ، الذى من قبيل ذلك التحول الذى كان بوسعى أن أضمه إلى النوع السابع من

الغموض لينضم إلى عناءات النفى ، أجد أن محرر طبعة أردن Arden يصر على تشكيلة من الارتباطات التى كانت للكلمة rooky (ذى علاقة بغابة روكى) عند الجمهور الإليزابيثى .

هذا النعت الغامض إلى حد ما ، أيا كان هجاؤه (ويتعين أن يكون هجاؤه rouky) ، ليس معناه murky (مظلما ، مضببا ، كثير الضباب) ، ولا dusky (قاتما : داكن البشرة ، معتما) (نقلا عما أورده رودريك Roderick عن إدوارد فى كتابه المعنون : قوانين النقد ، ١٧٦٥ م) ؛ هذا النعت لا يعنى أيضاً damp (رطبًا) ولا misty (ضبابيًا) أو steamy with exhalatations (حالة بخارية مفرطة) (عند كل من ستيفنز Steevens وكرايج Craig) ؛ كما لا يعنى misty (ضبابيًا) أو gloomy (حزينـا) (عند كلار Clar) ؛ وليس معنى هذا النعت أيضًا (عند ميتفورد Mitford)"المكان الذى يتجمع فيه أصدقاؤه بالفعل" ؛ يضاف إلى ذلك أن هذا النعت لا علاقة له أيضًا بالكلمة اللهجية roke التى معناها (ضباب) أو (بخار إلخ) ؟ . . . . . إن معنى هذا النعت هنا . . . . فى رأيى هو ببساطة rouking "علياء الغابة" أو بمعنى آخر " المكان الذى يجثم فيه الغراب rook أثناء الليل" .

هنا ، بطبيعة الحال ، نجد أن السبب الذى يجعل المحرر الأمين يورد الاحتمالات الأخرى إضافة إلى الاحتمال الذى يحبذه هو مؤقتًا ، يتمثل ببساطة فى أن هذه المعانى كانت تبدو من قبل مقبولة ظاهريًا من الباحثين ؛ وترتيبًا على ذلك ، فإن هذه المعانى لا بد أنها كانت تبدو مقبولة ظاهريًا أيضًا من أى إنسان من أولئك الذين حضروا ضمن جمهور الليلة الأولى ؛ وربما كانت هذه المعانى تبدو مقبولة ظاهريًا أيضًا من شكسبير نفسه ، نظرًا لأن حساسيته بالكلمات لم تكن لتقل عن حساسية هذا الجمهور بها . ليس هناك من شك فى العمل الذى تؤديه مثل هذه الملاحظة note (التفسير) ؛ فهى تجعلنا نضع فى أذهاننا كل المعانى التى تطرحها علينا . وعليه فأنا لست فى وضع أتمكن معه من بذل الجهد المتخيل الذى أستطيع أن أفصل به المعنى المباشر لهذا البيت عن هذه الملاحظة ؛ إننى أحس هنا وكأنى أُخبرت فى موضع آخر من النص ، وربما كان ذلك بفعل الكلمة thickens (يَجْلُكُ) أو بفعل الصوائت الجوفاء

الغريبة التى فى rooky wood (الغابة التى يمضى الغراب الليل فيها) ، أُحس مع كل ذلك بأن الغابة كانت مظلمة و مُضبَّةً ؛ ومع ذلك فإن كلمة rooky ، بفعل انجذابها إلى كلمة crow (غراب) ، وتجاهلنا لبقية الملاحظة ، إنما توحى فقط بـ "نبتة الغربان ؛ حيث تكون الغربان الأخرى ؛ حيث سيقضى هذا الغراب ليلته" . ولما كانت هذه هى الخبرة المعتادة للقراء ، فإن ذلك يحتم علينا استنتاج أن شكسبير إما أن يكون قد زِيد عليه الكثير من جراء تركيز الانتباه النقدى الخاطئ عليه ، أو أن معناه الأساسى بلغ من التعقيد حداً يحتم علينا شق طريقنا إليه ، والذى يمكن لنا أيضًا أن نقره ونعترف به دون أن نحاول ستر أنفسنا بسلسلة شفافة من ضروب النفى .

وترتيبًا على ذلك ، فنحن نؤمن أن المحرر فى القرن التاسع عشر كان يؤمن سرًا بكثير من البدائل بشكل مباشر ، و أن الأمر لم يكن بحاجة إلى الحض أو التحريض . إن محرر القرن التاسع عشر لم يكن لديه أى شىء من نظرية اللامبالاة هذه ؛ إن موضوعه كان يتمثل فى عدم الخلط بين الاستعارات بأسرع ما وسعه الجهد ، فضلا عن أنه كان يعيد النص بشكل عام إلى حالة من العقلانية والانتظام . ونحن لم يتوافر لدينا بعد الإيمان الذى يجعلنا نحاول اعتناق مثل هذا المهنج ، ومع ذلك فإن منجزات هذا المنهج يتعين أن نتناولها باحترام وتقدير ، لأن هذا المنهج أبدع فعلا بعضًا من أشهر المقطوعات الشكسبيرية ، ونظرًا أيضًا لأن هذا المنهج يستطيع ، من خلال أشكاله الأكثر سذاجة ، أن يوضح الطريقة التى خطرت بها الكلمة التى يخلِّفها sup-plant على بال شكسبير .

من هنا ، فإن تناولنا لواحد من المواقف الشهيرة فى مسرحية ماكبث،

طريق حياتى

سقط فى الذبول ، الورقة الصفراء ،

الأصل الإنجليزى :

My way of life

Is falne into the Seare, the yellow Leafe,

يعد من قبيل المنجزات التى يتعين ألا نسمح لأى تصحيح أو تنقيح بأن يزيلها ؛ ومع ذلك فإن قول جونسون : مايو حياتى May of life يبدو لى مقطوعة قيمة من التحليل الاستعادى الذى يستعيد الماضى ويتأمل أحداثه ، والسبب فى ذلك أن قول جونسون Johnson هذا يوضح الطريقة التى كان الشعر يُبْنَى بها ؛ ففى البداية ، يكون هناك إطار منظم من الاستعارات ، يليه بعد ذلك إثراء للفكرة التى حافظت على الإطار الشفهى نفسه ثم أُوحى بهذه الفكرة إيحاء سهلا عن طريق تشابه الأصوات وتماثلها . والواقع ، أننى عندما أدرس إحساس شكسبير المعروف بضروب التورية ، أجد أن تعبير ألكسندر بوب كان شكلا من أشكال المعاكسة للحقيقة truth :

هناك شكسبير سيىء الحظ ، ولكنه متورم من تيبولد

تمنى لو أنه محيى نفسه من قبل ؛

(من قصيدة : الدانسييد)

الأصل الإنجليزى :

There hapless Shakespeare, yet of Tibbald sore,

Wished he had blotted for himself before; (Dunciad).

إذ نجد أن الجملة "محيى نفسه من قبل" he had blotted for him self before وكذلك الكلمة "تيبولد" Tibbald تعيداننا إلى المسودة الأولى .

إن تطبيق هذا النموذج على الكلمات السابقة لذلك مباشرة يحتاج إلى إيمان أقوى :

إننى أشعر بإعياء . . . هذه الدفعة

سوف تسرّى عنى إلى الأبد ، أو لا تاكلنى الآن .

الأصل الإنجليزى :

I am sick at heart . . . this push

will cheere me ever, or dis-eate me now.

التصحيح والتنقيح فى هذا الأصل الإنجليزى يرد بين الكلمتين Chair (كرسى) و cheer (يسرى عن) اللتين كانتا تنطقان نطقًا واحدًا فى ذلك الزمان ، كما نجد التصحيح والتنقيح أيضا فى الكلمات disseat (يطيح بـ) ، disease (مرض) ، disseizes (يفك) وكذلك فى كلمة defeat (يهزم) الكلمة cheer (يسرى عن) توحى بالاستحسانات التى يلقاها جيش منتصر أو الاستحسانات التى يلقاها المريض بعد شفائه من الملنخوليا ، أو النزوع إلى الحزن ؛ الكلمة eate (يأكل) توحى أيضا بالجيش المعادى ، باعتبار هذا الجيش غولاً رهيبًا يمكن أن ماكبث Macbeth ، وباعتبار هذا الجيش الندامة التى كانت تنخر فى أحشائه كذلك .

وهنا ، يبدو من غير المحتمل تمامًا أن يكون وعي شكسبير لهذه البدائل أقل من وعي معلقيه لها ، ومن غير المحتمل أيضًا أن يكون شكسبير قد رضى عن كلمة dis-eat (لا يأكل) ، باعتبارها كلمه مستقلة بذاتها ، ويقصد بها أن تعني عكس الأكل . ويجوز لنا القول ، عند هذا الحد ، تحديًا لكل من هيمنج Heminge وكوندل Condell ، أن النص الحالي يظهر الطّباع وقد أعيته التصحيحات المتوالية ، من جراء هذا التنقيح أو ذاك الذي يمكن أن يخطر على بالك ؛ أو قد نقول : إن شكسبير قد قصد ذلك فعلاً، وذلك عن طريق تدوين شيء بعيد قليلا عن أي مجانس من المجانسات اللفظية التقريبية كيما يطلق القارىء يتلمس طريقة داخل إطار شبكة عمل هذه المجانسات . ويتعين علينا أن نتدبر ، قبل أن نستبعد هذه الفكرة الثانية باعتبارها فكرة مضحكة وسخيفة ، أن الإليزابيثيين لم يعولوا كثيرًا على الهجاء وعلامات الترقيم ؛ يجب أن نعرف أن ذلك لا بد أن يكون قد أعطاهم موقفًا من الصفحة المكتوبة يختلف تمامًا عن موقفنا منها (لا بد أن القارئ كان يترك دومًا يتلمس طريقه إلى الكلمة الصحيحة) ؛ يجب أن نتدبر أنه بسبب البطء النسبي الذي تنطوي عليه هذه العملية ، من حيث القراءة والتكلم ، فإن القارئ كان على استعداد لمماثلة الكلمات مع شكل من أشكال الاكتمال هو مفتقد الآن ؛ يجب أن نتدبر أن غرابتنا المتنفّجة في الهجاء هى التي تفرض علينا الفكرة ، التي مفادها أن الكلمة الميكانيكية ، التي تتلقفها العين ، لا بد وأن تكون هى المقصودة ؛ وأن منهج شكسبير المعتاد يرمي إلى استعمال كلمة تبدو ظاهريًا غير متصلة بالموضوع وتصطبغ بصبغَة الحيرة ، وأن هذه الكلمة هى التي تنشر الاهتمام

الذي ينــجذب عبر خريطة واسعة من الضروب ، التي يمكن خلالها تبرير مثل هذه الكلمة . أو ثالثًا ، إذا ما تعين علينا ألا نفترض بأن طفل الطبيعة child of nature لم ينتشر قط ، طوال صب الخلود فيما لا يقبل القراءة ، محاولة الخَطِّ على الصفحة ، جاز لنا القول : إن شكسبير كان يعرف ما هو أفضل من الانتظار والسماح لذهنه بالتخثر بفعل هذه التعديلات والتصحيحات ؛ يجــوز لنا القــول : إن شكسبير وضع كلمة dis-eate (لا يأكل) لأنها كانت الكلمة الأولى التي استطاع أن يسحبها من عقبيها من داخل موقف كلامي محكم كثيف يشتمل على جميع التوريات التي ابتكرها المحررون لهذه الكلمة ؛ يجوز لنا القول أيضًا : إن كل ذلك يحتم إزالته ، مهما كان الثمن ، بعيدًا عن طريقه حتى بفسح المجال لعبارة May of life (مايو الحياة) هى والمجرة التي تصاحبها من التوريات (التي كان من الواضح أنها سوف تنتج شيئًا أفضل) ؛ وأنه فقط عن طريق هذه القسوة وحدها استطاع أن يأخذ بعين اعتباره مناجاة النفس soliloquy كلها كوحدة واحدة . ويؤسفني أن أبدو خياليًا على هذا النحو ، غير أني لا أستطيع أن أتصور شكلاً غير هذا الشكل ، لعمل هذا الذهن الفريد عندما كان يتعين عليه أن يعمل ؛ كما أن اقتراح التعديلات والتنقيحات دون أخذ مثل هذه الفكرة بعين الاعتبار عند تصحيح هذه التنقيحات ، إنما هو مجرد اقتلاع قصيدة صغيرة خاصة بنا من مقلع الأحجار هذا(٢٢) .

وأفضــل الأمثلة ، على الفرضية thesis ، والتى يمــكن اختــبارها بشــكل أكبر ، والتى مــفادها أن نوعًا رئيــسًا من التنقيح يمكن عزوه إلى مســودة الشاعر الفجة (الذهنية على الأرجح) ، أفضل مثال هو ذلك المثال المــأخوذ - اعتــبارًا من البيت رقم ١٩ - من المشــهد الثــالث من الفصل الأول من مسرحية "مقياس بمقياس" Measure for Measure:

الدوق . لدينا لوائح صارمة ، وأشد القوانين صرامة ،

(الشكائم الضرورية وكوابح الأعشاب الجمُوُح)

تلك التى تركناها تنزلق ، طوال أربعة عشر عامًا ،

تمامًا مثل أسد كُبر أكثر من اللازم فى كهف

لا يخرج للافتراس .

الأصل الإنجليزى :

Duke. We have strict Statutes, and most biting Laws,
(The needful bits and curbes to headstrong weeds)
Which for these fourteen years, we have let slip,
Even like an o''ergrowne Lyon in a Cave
That goes not out to prey.

غير تيبالد Tibbald كلمة weeds (فى الأصل الإنجليزى) إلى steeds (خيول) ، كما غير كلمة slip إلى sleep (ينام) . يجوز لنا هنا ، إن لم يكن فى أى مكان آخر ، أن نقول : إن التعديل هنا له ما يبرره ؛ ونحن إذا ما ركزنا على steeds (خيول) بذهننا تركيزًا محكًا نجد أن التعديل الآخر أصبح بلا معنى . ولكن الغريب بحق ، أن لدينا بيتًا مباشرًا وبسيطًا واستعارة أنيقة واحدة ، الطريقة التى أصبح الإيقاع بها أغنية تعليمية تُغَنىّ ، وكيف انبثقت هذه الأغنية خارجة من مسرحية "بروموس وكساندرا" Promos and Cassandra ، التى هى النص الحقيقى للقصة . يضاف إلى ذلك أن ما يصدر بالفعل عن بروموس وكساندرا ، حول الموضوع نفسه ، هو

بروموس . إلى حد أن الطريق بالقسوة
مثل هذه الأعشاب الشريرة يجب اقتلاعها حتى من جذورها .
(البيت ٣ ـ المشهد الثانى)

الأصل الإنجليزى :

Promos. So that the way is by severity
Such wicked weedes even by the rootes to teare.)(ii. 3.)

وبذلك يبدو مرجحًا أن شكسبير كانت لديه صورة ذهنية مستقاة من "الأعشاب" weeds ، تجول بخاطره ؛ وأنت إذا ما أردت أن تعبر عن احتقارك لـ ـ لوسيو Lucio ،

فإن أفضل ما يمكن أن تفعله هو أن تصفه بأنه "عشب متين يضرب جذوره مرتاحًا فى رصيف النسيان" ، بدلاً من استحضار الطاقة والجمال ، والتداعيات الارستقراطية والعسكرية ، التى تنطوى عليها كلمة "مُهْر" stallion . ويجوز لنا القول : إن شكسبير ، برغم أنه ليس الدوق Duke ، كان يدور بخلده هذان الموقفان من الأشرار ، وربما كان على استعداد أن يطلق عليهم اسم steeds (خيول) . ولكن من وجهة نظره فإن هذا العنصر قد أمكن التعبير عنه تعبيرًا كافيًا بأن أطلق عليهم أنهم headstrong (جموحين) ؛ إن مسألة الانتقال من موقف إلى آخر هو من قبيل منهج "مقياس بمقياس" ؛ كما أن مسألة مواكبة نغمة العصر فى تلك الفترة من فترات نمو شكسبير وتطوره هى التى جعلته يبدأ بالعنصر steeds (خيول) يُغَيِّرُ بعد ذلك ، استشعارًا منه للألم ، إلى العنصر weeds (أعشاب) . العنصر Biting (يسر الناظرين) ، يعبر إضافة إلى التورية التى يصنعها مع العنصر bits(شكائم) عن تأثير الكابح على "الجواد" وتأثير (المحش) scythe على (العشب) weed . أو ، فيما نحن بصدده ، تأثير (الجواد) steed على (العشب) weed ؛ الدوق لن يهمه أن يرى نفسه فى ظل هذه الشخصية ، وقد جرت العادة أن يكون هناك مقدار معين من التفاعل البينى بين الأفكار المتنافسة التى من هذا القبيل .

المشكلة التى بين العنصرين slip (ينزلق) و sleep (ينام) أقل حدة من المشكلة السابقة ؛ ومع ذلك فهى لا تختلف عنها ؛ فالعنصر sleep (ينام) يمكن أن ينطبق ويتوافق مع العنصر bits (شكائم) الذى لا يستعمل هنا (لكبح) curbing الخيول steeds ، وقد يوحى بالتعدى إلى العنصر weeds (أعشاب) غير أنه عندما غير شكسبير العنصر steeds (خيول) إلى العنصر weeds أعشاب يصبح العنصر slip (ينزلق) أفضل وأكثر صوابًا هنا ، لأن هذا العنصر يتوافق مع "جعل الأعشاب النامية تهرب من ملاحظة الإنسان لها (وهو ما كان سيطمسه العنصر sleep (ينام) إذا ما استعمل) من ناحية ، و"جعل الأعشاب تنزلق من بين فكى المقص المطبقين عليه" ؛ يضاف إلى ذلك ، أنه فيما يتعلق بتوافق هذا العنصر مع العنصر bits شكائم (الذى أبقى المؤلف عليه فى النسخة النهائية وذلك على العكس من العنصر steeds (خيول) نجد أن العنصر slip (ينزلق) "جعل العِنَان مرتخيًا حتى يتسنى للحصان

أن يأخذ الشكيمة بين أسنانه" . ويبدو من المرجح تمامًا ، بناء على هذا ، أن ثيوبالد Theobald كان على حق تمامًا ، برغم أن ذلك ليس فيما ذهب إليه ؛ كما يبدو من المرجح تمامًا ، أن شكسبير تعرف فى البداية بعضًا من الملاحظات النثرية للذوق المسكين فى أسلوب النص الذى كان يشتغل منه ، ولكنه بعد أن استشعر ضحالة ذلك وضآلته ، ولما كان ذهنه قد استرجع صورة ذهنية أخرى من نص كان قد استعمله هو نفسه ، فى موضع آخر ، فقد أدخل هذه الصورة أيضًا عن طريق تعديلين صغيرين ، مستشعرًا أنه قد أدخل البهجة فى الأمر بقدر المستطاع . وأنا لا أقول هنا : إن المحصلة هى شعر جيد فريد ، وإنما أعنى أن ذهن شكسبير عندما يعمل فى ظل الضغوط العالية لا تتهيأ لنا فرصة رؤية ما يفعله ذلك الذهن .

ويجدر بنا هنا أن أشير إلى مثال آخر ورد فى إحدى السونيتات التى تطرقت إليها من قبل (صفحة ٦٥) :

كن حيثما تريد ، فميثاقك قوى

إلى حد أنك يمكن أن تفيد زمانك

ميثاقك ينتمى إليك ، إلى ما تريد

تعفى نفسك من جريمة فعل الذات .

الأصل الإنجليزى :

Be where you list, your charter is so strong

That you yourself may privilege your time

To what you will, to you it doth belong

Yourself to pardon of self-doing crime.

التعديل المقترح هنا هو Do what you will (افعل ما تريد) ، وذلك لإحداث شكل من أشكال التوازى مع Be where you list (كن حيثما تريد) ، وإضفاء جو من الغنائية والفروسية والاستقلال على أبيات سونيته من السونيتات التى كتبها السير فيليب سدنى . والنتيجة أن هذا المثال يشبه المثال السابق تمامًا ؛ إذ نجد أن سدنى استبدأ منهج

شكسبير فى الكتابة ؛ فهو يتصور الأبيات تصوراً طبيعياً من منظور إيقاعيتها بالدرجة الأولى ، طبقًا لمنهجه ، ثم يشرع بعد ذلك فى تحسين هذه الأبيات وتحويلها إلى مشروع أوسع ، أكثر إيحاء ، وأكثر خصوبة من الناحية النحوية هو الذى بين أيدينا اليوم .

ومن الطريف أن أتبين أننى عندما أتبنى وجهة النظر التعديلية هذه التى سادت القرن الثامن عشر ، أن ألكسندر بوب قد سبقنى إليها :

حملق متعجبًا : عندما أنظر إلى حكيم يظهر

يُعْرَف بكتفيه العريضين ، وبطول أذنيه

(٧٢ . المشهد الثالث . دنسياد)

الأصل الإنجليزى :

Wondering he gazed :when lo a Sage appears,

By his broad shoulders known, and length of ears.

(Dunciad, iii. 27).

ويزيد بوب Pope على هذا التنقيح مقطوعة من النقد النصوصى وردت فى الملاحظات ، "وهى إلى حد ما من عنديات السيد / ثيوبالد Theobald ،" تسمح بتغيير كلمة ears (آذان) إلى years (سنون) ، وتتباهى بحكمتها إلى حد كبير جداً ، وتغيب عنها كلية النقطة الخاصة بالحمير ، وتوضح الأمر قائلة : "كون السيد / سيتل Settle عجوزاً ، فهذا أمر مؤكد ، غير أنه (لحسن الحظ) كان غريبا على المشَهَّرَة (٢٣) ." (التى يمكن لها فى جميع الأحوال أن تجعل أذنيه أقصر .) "ومن ثم ، يصبح غريباً أيضًا أن يغفل السيد / كيرل Curll نفسه هذه المشهَّرة أيضًا ." ولكن من الواضح أن هذه الطريقة أقيم مما كان يظنه بوب Pope ؛ إذ يمكن لهذا التنقيح أن يلقى الكثير من الضوء على البيت الذى جاء به بوب ، إن كان مثل هذا البيت بحاجة إلى إضاءة ، وذلك عن طريق الإلحاح على التورية المخضعة التى تعطى هذا البيت مغزاه ، وسلاسته العامية البريئة .

قد يفسر المثال الذى أوردته ، أيضًا ، أننى لا أرى بالضرورة أن شكسبير هو الذى دوّن تلك التنقيحات التى أصفق أنا لها ، أكثر من تدوين ألكسندر بوب لكلمة years (سنون) بدلاً من كلمة ears (آذان) ؛ نظرًا لأن الصيغة الأبسط ، فى الحالتين ، هى التى كانت فى ذهن المؤلف ، كما أن هذه الصيغة هى التى كانت تشكل جزءًا من منطق رضا المؤلف عن البيت وإقتناعه به .

فى كلامى عن شوسر (ص ٧٧) ، قلت : إن التوريات ، بشكل عام ، هى والعلاقات اللفظية للصوت لا تعد ذات بال ويجب عدم البحث عنها ؛ وهنا قد يقول القارىء ، إننى أستعمل التوريات والعلاقات اللفظية للصوت فى تفسير نقاط حيوية وأساسية فى شكسبير . ويؤسفنى ، أن يكون القارىء قد لمس موضعًا متورمًا وملتهبًا ؛ نظرًا لأن ذلك يعد جانبًا من الجوانب الأقل شهرة وذيوعًا فى شاعرنا الوطنى .

إن مماحكة شكسبير [لم يكن أمام جونسون بدأ من الاعتراف [هى بمثابة الأبخرة المضيئة للرحّال ؛ فهو يتبع تلك المماحكة فى كل مغامراته ؛ إذ من المؤكد أن هذه المماحكة سوف تخرجه من طريقه وتجرفه إلى الوحل . هذه المماحكة لها تأثير خبيث على ذهنه .... لقد كانت إحدى هذه المماحكات عنده بمثابة كليوباترا القدرية fatal التى فقد العالم من أجلها ، وكان راضياً عن هذا الفقدان .

كما لا أستطيع أن أقوى على الصمود فى وجه الدكتور جونسون ، إلى أبعد مما ذهب إليه من أن الحياة ، فى تلك الأيام ، كانت راقية جداً ، وأن شكسبير لم يفقد العالم فقدانًا تامًا قبل[٢٤] اللغة ، أو أنها المتعة الأنثوية ، التى يستشعرها الإنسان وهو يشق طريقه ، إن كان هناك طريق على الإطلاق ، عن طريق الخداع والتملق ، بالنسبة للشاعر الذى يريد أن يكون على هذه الدرجة المخيفة من الحساسية بالنسبة للتوريات . يتمنى الكثير منا لو أن الشاعر كان أكثر رجولة فى عاداته الأدبية ، وأنا بدورى أخاف أن يكون آل سيتول Sitwells كانوا على نفس القدر من الرداءة .

فى اعتقادى ، أنه قد يكون ممكنًا إيجاد علاقة بين موقف الشاعر من الحياة وموقفه من الكلمات ، وذلك بغض النظر عما قاله باستخدام هذه الكلمات ، ومع ذلك قد

يتبقى الكثير من الأمور التى يتعين تحديدها والبت فيها قبل أى شىء آخر . فربط تذوق الشاعر للتوريات بدستوره أو ميثاقه الجنسى ، يحتم على من يقوم بمثل هذا الربط دراسة تشكيلة أفكار الرجولة التى انعقدت لها السيطرة ؛ يتحتم على من يقوم بمثل هذا الربط أن يدرس ذلك النِّزَال العجيب ، الذى أنكر فيه كل من اللورد تنيسون Tennyson واللورد ليتون Lytton ، بناء على اقتناع وأسباب واضحة لكل منهما ، رجولة الآخر ؛ كما يتعين عليه أن يدرس أيضًا الدموع والآهات التى تأكدت رجولة ترويلوس Troilus من خلالها ؛ ثم يدرس بعد ذلك الفكرة البيوريتانية التى مفادها أن من الرجولة ألا يبالى الإنسان بالجنسية ؛ كما يتعين أيضًا دراسة الإيقاع الحيوى والرجولى للموسيقى الأمريكية التى تنبع من التخلى عن الذات المنومة مغناطيسيًا وتركها للايقاعات المضبوطة الصادرة عن الآلات ؛ كما ينبغى أيضًا دراسة الإيماءات المتقنة متطابقة التشابه التى يعبر بها كل من سقاة الآلهة (الغانيميدات)(٢٥) وتيتانات (٢٦) ميخائيل أنجلو ، كل على حدة ، عن استسلامهم وعن قوتهم .

وعلى كل حال ، فلربما ، يدخل قولنا بأن الاهتمام بالتورية ليس رجوليًا فى عداد الابتعاد عن الرأى الذى قال به الدكتور جونسون ؛ إذ يبدو أن استعمال القرن الثامن عشر "للمماحكة" quibble يعنى أن التورية لا تستطيع أن تحمل الكثير من الشعور ، وأنها تعد متعة ثانوية (أكثر من كونها متعة نسائية) . ومع أن بعض الأعمال الكوميدية الباكرة تبرر هذه المقولة ، إلا أنها يمكن ردها بشكل عام إلى غياب المعنى التاريخى ؛ فقد ضاق الدكتور جونسون ذرعًا بالتمثيليات التحذيرية(٢٧) التى كان أصحابها يلقونها فى المقاهى ، كما كان يرى أيضًا أن التورية الإليزابيثية كانت من القبيل نفسه تمامًا . غير أن اهتمام شكسبيربالعلاقات الصوتية التى بين الكلمات كان منفصلا تمامًا عن اهتمامه بالمعنى الكلى لهذه الكلمات ؛ ومع ذلك فلم يكن شكسبير يصل إلاَّ إلى الكلمة التى يفهمها ، كما أن قبضة خياله كانت من النوع الذى كان يمكنه ، بعد أن يكون قد توصل إلى مصطلح عن طريق مماحكة ثانوية ، وطوال تركز اهتمامه على الموضوع الرئيسى الذى بين يديه ، كان خياله يُمَكِّنَهُ من إدخال الاتساق الناجم عن المماحكة إلى المنظومة كلها . وأنا عندما قلت إن التوريات المخْضَعَة(٢٨) لا تمثل أهم الأشياء فى التحليل ، كنت أعنى إن قلة قليلة من الشعراء هم الذين يعون

أصوات اللغة ، وأن قلة قليلة من الشعراء أيضًا هم الذين يستطيعون ذلك وأنهم يستطيعون استغلال حساسيتهم لأصوات اللغة فى الاستفادة منها ، كما كنت أعنى أيضًا أنه ربما لم يكن هناك شاعر آخر ، غير شكسبير ، قادر على تركيز هذا القدر من القوة الفكرية والذهنية ، على العمل الإبداعى فى لحظة من اللحظات .

وأنا هنا سوف أعتلى صهوة حصان النزهة الثانى ، الذى سوف أنهى به هذا الفصل ، حتى يتسنى لى أن أدرس الطريقة التى يستعمل بها شكسبير خليطه المكون من الكلمة and (الدالة على واو العطف) والكلمة of (التى تفيد الإضافة) .

وبقدر ما تكون مسألة تضمين شاعر من الشعراء لعبارة من عباراته العديد من الإيقاعات ، الأشكال النحوية ، أو ظلال المعنى ، فإن الأشكال اللغوية التى تناسب ذلك تمامًا تكون هى تلك الأشكال التى لا تصر على شكل بعينه من أشكال العلاقة التى بين الكلمات ، والتى تسمح لنا ببساطة بالمرور من شكل إلى آخر . ومن هنا تصبح الكلمة and (واو العطف) مناسبة وصالحة إذا ما كنا نقدم عنصرين من عناصر موقف من المواقف ، وأن يكون تصورنا لهذين العنصرين بأن لهما شكلاً منطقيًا واحدًا ؛ ولعلك تتمعن الكلمة and (واو العطف) فى آخر جملة وردت فيها هذه الكلمة ؛ كان يمكن لكلمة and (واو العطف) أن يكون معناها "حتى يمكن لهذه الأشكال" So that they أو قد تعنى "ولكن" but . أما الكلمة of (أداة الإضافة) فهى تكون مناسبة وصالحة إذا كان عنصرا الموقف يرتبطان بالموقف بعلاقة مختلفة ، وأن يكون هذان العنصران فى علاقة غير متوازية كل منهما مع الآخر . ويتجلى هذا الاستعمال المعتدل للكلمة of (أداة الإضافة) فى إحدى المقطوعات المأخوذة عن الشاعر ت . س . إليوت ، تلك المقطوعة التى تعد من المقطوعات العادية جدًا ، والتى تتسم بالنحوية تمامًا :

أستطيع أن أسمع أحيانًا

خلف مشرب عام فى شارع التيمز الأدنى

الصهيل السار للمندولين .

(الأرض اليباب)

الأصل الإنجليزى :

I can sometimes hear

Behind a public bar in Lower Thames Street

The pleasant whining of a mandoline.

(The Waste Land).

إذا ما تناولنا البيت الإنجليزى الأخيرة باعتباره وحدة واحدة ، نجد أن كلمة whining صهيل تشكل الاسم الأساسى ، كما نجد أيضًا أن الكلمات الأخرى موشاة من حوله ، أما إذا ما قرأنا الجملة كلها بتوكيد طفيف تستلزمه نهـايات الأبيات ، فإن الهيكل النحوى للجملة يصبح على النحو التالى "أنا . . . سمعت . . . مندولينا" وتتحول الكلمة whining (صهيل) إلى مجرد صفة لهـا معنى الكلمة pleasant (سار / مبهج) . وإذا جاز لى أن أخرِّب شعر السيد / إليوت ولو للحظة وأقرأ البيت على أنه "السـار ، النوع الصـاهل من المندولين" The pleasant, whining sort of man- doline : مثل هذه القراءة تجعل الكلمة mandoline (ماندولين) المفعول الحقيقى للفعل "يسمع" hear . والشعر الإليزابيثى يلجأ دومًا إلى مثل هذا الشىء ويفعله ؛ نظرًا لأن مثل هذا الشىء يربط عظمة النحو بتلقائية العبارة :

ماذا يعنى (نذير) صوت هذا النفير ؟

إلى أن ، يتورم (بمكر) الغرور . . .

(تراجيديا اسبانية ، الفصل الاول ، المشهد الثانى ـ ٢٩١)

الأصل الإنجليزى :

What means (the warning of)this trumpet''s sound ?

Till, swollen with (cunning of) a self-conceit . . .

(Spanish Trag ،.I. ii. 192 ،Faust. Prol).

يبدو الملك لير Lear أكثر يأسًا مع تشكيلة استعمالات المضاف إليه :

عَصْفَاتٌ وأضبية fogs عليك .

التجريحات غير المخيّمة للعنةِ أبٍ

تخترق كل ، إحساس حولك .

(لير . الفصل الأول ـ المشهد الرابع ـ ٠٢٣ .)

الأصل الإنجليزى :

Blasts and fogs upon thee.

The untented woundings of a father''s curse

Pierce every sense about thee.

(Lear, I. iv. 320).

قد تكون الجراح Wounds سببًا أو نتيجة لعنة Curse نطق بها أب Father ؛ وبعيدًا عن ذلك قد تكمن هذه الجراح فى الأب Father أو فى طفلة . واللعنة ، فى واقع الأمر ، يمكن أن ينطق بها الطفل ضد against الأب ، ومن المؤكد أن الملك لا بد أنه كان يعنى ذلك لو كان قد فكر فيه . والمعانى كلها التى أمكن الوصول إليها عن طريق تبديل هذه القراءات versions تُكَوِّن لعنة Curse واحدة فى ذهن واحد ؛ الآلام التى أحسها الملك لير أو التى سيتعين عليه الإحساس بها ، وكذلك الآلام التى استشعرتها كورديليا Cordelia أو التى سوف تستشعرها ، باعتبارها سببًا أو نتيجة لهذه اللعنة Curse على جونيرل Goneril أو سببًا أو نتيجة للعنة الملك curse السابقة على كورديليا ، أو سببًا أو نتيجة للعنات Curses جونيرل الضمنية عليه ، كل ذلك يعطى الملك لير سببًا وجيهًا لأن يلعن Cursing جونيرل ، فى المقابل ، بالآلام نفسها ؛ وإن قدر لهذه الآلام التى فى جونيرل أن تكون سببًا أو نتيجة لأية لعنة من هذه اللعنات Cursings ، وهذا هو الأفضل ، فلعلها تخترقها Pierce . إن هذه الآلام هى بالفعل كل ما يمكن أن يُتَنَبأ به من لعنات الآباء cursing of fathers ؛ من هنا ، فإن هذه الآلام يمكن أن تعنى أيضًا "كل اللعنات التى يمكن canلأب أن يصبها على طفله"(٢٩) .

استعمالات and (واو العطف) ، تعد أقل وضوحًا ، برغم أنها لا تقل تباينًا وتنوعًا عن المضاف إليه . إذ قد يضطر القارئ إلى إعطاء واو العطف معنى موسعًا عندما تصل بين كلمتين متباعدتين تباعداً متبادلا اللهم إلا إذا كانتا تطبقان بطرق مختلفة . من ذلك على سبيل المثال ، أن أوثلو Othello يتحدث عن

أريكة الحرب الصخرية والصلبية

الأصل الإنجليزى :

the flinty and Steele Cooch of Warre. (I. iii. 231).

أريكة couch الجندى صخرية flinty من منظور أن الجندى يرقد على الحصى ، والأريكة من الصلب steel من منظور أن أسلحة الجندى موجودة إلى جواره . وهذا يتفق مع الفكرة التى مفادها أن الصفات تنطبق بطرق مختلفة ، وهذه الفكرة يتم توصيلها عن طريق الحقيقة التى مفادها أن هاتين الصفتين واحدة منهما مبدوءة بحرف كبير ؛ يضاف إلى ذلك أن هاتين الصفتين توحيان بقساوة hardness كل من الظرف الخارجى والإنسان الداخلى الذى يواجه تلك القساوة (إلى حد أن كلمة both كلا الاثنين) تعكس الثانية)؛ وإذا ما أخذنا الصفتين معًا باعتبارهما وحدة واحدة ، نجد أنهما تشكلان الزناد والصخر flint and steel اللذين تقدح بهما بندقيتك . وأنا أتمنى أن يوافقنى الكاتب على أن الكلمة and (واو العطف) تمثل هنا ثلاث طرق مختلفة يمكن عن طريقها إدخال الكلمات فى البنية .

وأنا أقترح فى هذا الصدد أن ندرس شكلاً لغويًا شائعًا فى شعر شكسبير ، ويعد أصيلا فى منهجه ؛ إنه الاسم noun (واسم) (الاسم)؛ إذ مع هذين الاثنين ، اللذين يكونان مختلفين دومًا ، يلقى الشاعر بالكلمتين مع بعضهما ، ثم يتبع هذه الكلمات بكلمة تبدو كأنها تصف كلا منهما . وهذا يعنى أن الاسم واسم الاسم ليسا سوى محاولات باكرة (نتيجة ترتبت على طلقتين عابرتين) لقول شىء واحد ؛ وللحق أقول : إن الوحدة كلها تأخذ فعلاً مفرداً فى أغلب الأحيان ؛ ومن ثم يكون من المفهوم ، ضمنًا أن معناهما ما هو إلا شكل من أشكال العامل المشترك الأعلى بينهما . وهذا يعنى ، مرة أخرى ، حكمًا مفاده أن الاسم واسم الاسم ليسا أصليين بالنسبة لبعضهما ؛ وعليه ،

لو يقوى ذلك على استنكار تعميده ،

كل أختامه ، وكل رموزه على الخطيئة المستعادة :

(عطيل ـ الفصل الثانى . المشهد الثالث ، ٣٥٦)

الأصل الإنجليزى :

were "t to renounce his Baptisme,

All Seales, and Symbols of redeemed sin :

(Othello, II. iii. 356).

ليس إلا تأملا لطبيعة الرمز Symbol ؛ بمعنى أنه يعتمد على المثبت ، أو إن شئت فقل على أحكام Sealing التداعى ، وبذلك يصبح الأمر مشابهًا لعمل من أعمال الإيمان . وبالطريقة نفسها ،

كل عقد وامتياز للطبيعة يتكسر

الأصل الإنجليزى :

All bond and privi'ege of Nature breake(Cor ‹.v. iii. 25).

نجد أن هذا البيت يورد الطرفين المتناقضين لفكرة العقد ، الأمر الذى يجب ألا ننظر إليه على أنه عمل من الأعمال الذهنية الفكرية التافهة كما يتبدى لنا . أن هذه الجزئية من المعنى الفرعى ، هى التى يأخذها النقاد بعين اعتبارهم عندما يمتدحون شمولية نظرة شكسبير إلى الكون . الكلمات bond (عقد) ، and (واو العطف) ، privilege (امتياز) تشكل ، بناء على ما قلناه ، كلمة واحدة تربط فكرتين متعارضتين ؛ وهنا يتعين على أن أحيل القارىء إلى الفصل السابع من هذا الكتاب الذى ناقشت فيه أهمية الكلمات التى من هذا القبيل للشعر .

ولما كان هذا الشكل من الغموض يتطلب من القارىء العثور على أعلى عامل مشترك بين اسمى هذا النوع الأولين ، فإن ذلك يعنى ضمنًا أن القارىء لابد أن يفتح ذهنه للتداعيات والارتباطات التى لهذين الاسمين ، حتى يتسنى للعامل المشترك أن يكون أعلى ما يمكن . معنى ذلك ، أن هذا الشكل وسيلة قوية من وسائل إجبار القارىء على اتخاذ موقف شعرى من الكلمات .

غير أنه ليس كذلك فى الأعلى ؛

هناك ، لا خلط ، هناك يرقد الحدث

فى طبيعته الحقيقية ، ونحن أنفسنا مضطرون

حتى الأسنان وناصية أخطائنا

إلى تقديم الدليل .

(هاملت ، الفصل الثالث . المشهد الثالث ـ ٦٣)

الأصل الإنجليزى :

but "tis not so above;

There, is no shuffling, there the Action lyes

In his true Nature, and we ourselves compell"d

Even to the teeth and forehead of our faults

To give in evidence. (Hamlet, III. iii.63)

أنت تضع يدك فى الجحر ، تتحسس رأس الفأر ووجهه forehead فى محاولة منك لسحبه إلى الخارج ، وبعد ذلك (الأسنان) teeth تعضك كى تتراجع(٢٠) . "إن الرب يجبرنا على إظهار أخطائنا إلى العلن ، مهما كان مقدار نضالنا ." الناصية forehead باعتبارها هدفًا للضربات ، تستعمل أيضًا فى الاحمرار خجلاً وفى التكشير . "نحن سنخجل ونستاء قليلاً عندما نضطر إلى الاعتراف بهذه الأشياء" . الأسنان Teeth ، إضافة إلى كونها سلاحًا للهجوم ، تستعمل أيضًا فى الاعتراف ، فضلاً عن كونها أيضًا علامة من علامات الاحتقار ، وأنا أزعم أنك لضعفك ، حتى وإن تبدت خطورتك ، فإنك تُضْرَبُ فى هذه الأسنان . "يجب أن نعترف بكل ما لدينا فى كلمات بسيطة واضحة ، وإلا فإن الرب سوف يعطينا الكذب فى أسناننا" . وربما أيضًا ، أن الجبهة forehead تغطى المخ فى المنطقة التى يتخطط فيها الخطأ fault ، فى حين أن الأسنان teeth تستعمل (سواء كان ذلك فى الكلام أو النص) فى تنفيذ

ذلك الخطأ ، وبذلك يمكن أن تمثل الأسنان الرغبة فى ارتكاب الخطيئة والخطيئة كل على حدة. أو ، قد نحاول أن نعطى الكلمة of (أداة الإضافة) معناها النحوى ، وبذلك لا تصبح teeth(الأسنان) ولا forehead (الناصية) لنا ours وإنما أخطاءنا faults " ؛ "أننا سوف يتعين علينا أن نبدأ فى تقديم الدليل على صميم أخطائنا ، ثم نرتفع مباشرة إلى أعلى القمة التى تكون هذه الأخطاء عندها بالغة البروز والأهمية" . الأسنان Teeth هى جزء عار من الهيكل العظمى وعظم الناصية forehead قريب من السطح ؛ "إن الحكم الأخير لن يعول كثيراً على اللحم البشرى ؛ ويتعين علينا أن نتجه مباشرة إلى صميم الأديم ونحن نستخرج أخطاءنا ."

قد يظن القارىء أن كل هذا من قبيل الخيال ولا علاقة له بالموضوع . ولكن ما هو ذلك الذى يتصل فعلاً بهذه الملاحظات الخاصة بمادة البلاغة ، أو إن شئت فقل هذا الشعر الذى أحدثه الاختزال الفسيولوجى ؟ إن كل ما لدينا هنا هو جزءان من الجسم البشرى ويوم القيامة Day of Judgment ؛ وهذه الأشياء الثلاثة يتحتم ربطها بخيال القارىء . هذه العناصر ليس فيها معنى مباشر ، ومع ذلك فهى نعطى انطباعًا بالتعجيل والعملية ، كما تعطى انطباعًا بالكينونة فى قبضة باحث كليٍّ الوجود . والتأثير الذى يكون من هذا القبيل ، يتعين أن يعتمد ، لا على ومضات الخيال التى تكون فى الاتجاهات التى سبق أن أوضحتها ؛ إذ أشك أن شيئًا من هذا القبيل يحدث فى القارىء المعتاد ؛ وإنما يجب أن يعتمد على معنى تتضمنه الكلمات ، فى سياق كهذا ، وباعتبار ذلك جزءًا من الطريقة التى تفهم بها هذه الكلمات ، أو إن شئت فقل إنه يجب أن يعتمد على احتمالية ومضات الخيال فى الاتجاهات التى سبق أن أشرت إليها . إن هذه الكلمات معدة للمسرح ؛ ومن المؤكد أنها تُوَصِّل شيئًا للجمهور ؛ وليس أمام هذه الكلمات متسع من الوقت لتوصيل أكثر مما هو محدد هنا قبل أن تنتقل مقطوعة مناجاة النفس إلى تأثير آخر من النوع نفسه.

يصح لنا أن نقول : إن المضاف إليه يستعمل ، فى هذا المثال الأخير ، الاستعمال المعتاد ، إذا كانت أخطاؤنا faults قد جُسِّدت على نحو يصعب معه تمييز هذه الأخطاء عن أنفسنا ؛ من الواضح أن المضاف ، له معنى واحد بالنسبة لكل اسم من

الاسمين . وفيما يلى يتضح أن المضاف هنا أكثر تعقيداً ، برغم أن المعنى واضح بما فيه الكفاية . "النائب الجديد صارم تماماً"

سواء كان ذلك خطأ أو لَمْحَةُ الجِدَّة

(مقياس بمقياس ، الفصل الأول ، المشهد الثانى - ٥٩)

الأصل الإنجليزى :

Whether it be the fault and glimpse of newness

(Measure for Measure, I. ii. 59) .

"أو نظراً لأنه يظن أن من الأفضل أن يكشف عن قوته فجأة ، ويتأكد من نفوذه" . لو أخذنا العبارة على أنها "خطأ الجدَّة" The fault of newness فإن الأمر سيكون أسهل ويتسق مع النحو وبذلك يصبح المعنى "أن هذا الخطأ ليس خطأ النائب ، وإنما هو خطأ الجدَّة Newness . وإذا ما أخذنا العبارة على إنها "لمحة الجِدَّة" The glimpse of newness يصبح المعنى أكثر بساطة ، وبذلك يصبح المعنى "إنه مبهور جراء سطوع مركزه ، ولا يزال واعياً لذاته ، يضاف إلى ذلك إيحاء بالتلصص ، بسبب جدّة المركز" . من هنا يمكن أن تكون أداة الإضافة الأولى of تعنى "منتمياً إلى" فى حين يصبح معنى أداة الإضافة of الثانية "ناتجاً عن" . ولكن فرض أى منهما على قمة الأخرى يباعد بين القارىء وبين كل من المعنيين إلى حد ما ؛ إذ إن ذلك يجعل الكلمة fault (خطأ) توصل معنى "عدم الاستمرارية" (معنى "الفجوة" الذى أدى إلى الاستعمال الجيولوجى) حتى يمكن أن يكون قريباً ما أمكن من اللمحة glimpse ، نظراً لأن اللمحة glimpse توحى "بالتجسس والعمى المقصود حتى يمكن أن يكون أقرب ما يكون إلى الخطأ fault ، ويخلّف طرقاً متباينة تجعل أداتى الإضافة هاتين نحويتين وتسبحان فى ذهن الإنسان ؛ وبذلك يكون المعنى "هذا ليس خطأ النائب ، وإنما هو خطأ لمحته للجدَّة" ؛ أو قد يكون المعنى بعد أن نفصل أداة التعريف the السابقة لكلمة "خطأ" fault ، "هذه خطيئة أساسية تبرز ، نظراً لأن ذلك يحدث فى أغلب الأحيان عندما يغير الإنسان الظروف المحيطة به" .

وهكذا نرى مدى عشق شكسبير لاستعمال حرف الجر استعمالاً مزدوجًا ، الأمر الذى لا يفترض أن يكون القارئ واعيًا تمامًا باستعماله استعمالاً ذكيًا أو دقيقًا :

كيما تحافظ على ولائها فى وعد وشباب

يدوم أكثر من مظهر الجمال الخارجى . . .

(ترويلوس وكريسيدا ، الفصل الثالث . المشهد الثانى - ١٧٣)

الأصل الإنجليزى :

To keep her constancy in plight and youth

Outliving beauty"s outward . . .

(Troilus and Cressida, III. ii.173)

افعل ، مثل لهجة جبانة وصرخة رهيبة

مثلما ، أثناء الليل وبسبب الاهمال ، تُرى

النارُ فى مدن آهلة بالسكان .

(عطيل ، الفصل الأول - المشهد الأول ٦٧)

الأصل الإنجليزى :

Do, with like timorous accent and dire yell

As when, by night and negligence, the fire

Is spied in populous cities. (Othello, I. i. 67).

"ولاؤها لـ (to) لشىء الذى وعدت به فى (in) حالته الحيوية الأصيلة" ؛ "الناتج عن (by) الإهمال أثناء (during) الليل" . ومن رأيى أن الأمر ينطوى على أكثر مما هو ظاهر ؛ لو قدر لشكسبير أن يستعمل حروف الجر فى معان واضحة تمامًا ، بمعنى استعمال حرف واحد لكل كلمة من الكلمات ، لتحول المعنى إلى معنى مقصود conscious ، غير ذى صلة باللحظات الدرامية الداخلة فى الموضوع . قد نفكر فى ولائها constancy كما لو كان فى مأزق plighted (محفوظ فى مخلّلٍ من

الفضيلة) مستمر طالما أنها فى حالة ذهنية تمكنها من الحفاظ على keep حال إعطاء الوعود plighting الأصلى ؛ وهذا بدوره يجعل المعنى البديل لحرف الجر in (فى) يفعل شيئًا شبيهًا يشبه إلى حد ما تحويل سطح تكاملى إلى حجم تكاملى ، مصرًا بذلك على الروح أكثر منه على الحرف . وبالطريقة نفسها ، فى المثال الآخر ، نجد أن النار fire يمكن أن تكون قد انتشرت "بسبب" الليل night وبسبب الإهمال negli- gence أيضًا ؛ إذ نظرًا لبدء الحريق أثناء الليل ، فلم يكن هناك أحد بالقرب منه كى يتحقق من بدايته ؛ أو قد نربط حكمتى الليل night والإهمال negligence بالكلمة spied (تجسَّسَ) ، وبذلك يكون الحريق قد اكتشف فى الظلام ، ولأن المشردين كانوا فى الشوارع فقد لاحظوه . وأبرز ما فى هذا البيت يتمثل فى الحيوية الملتونية Milton- ism التى يستطلق بها إياجو Iagoهياجه المتراكم فى عمل من الأعمال ؛ إذ يضفى الغموض على إيقاعه نوعًا من الثقل والرصانة . وأنا لا أعرف حالة واحدة صنع فيها شكسبير من حرف الجر تورية مسطحة ، بأن جعل لكل اسم معنى واحدًا ؛ وفى اعتقادى أن ذلك (فى حالة تحققه تحققًا جديًا) يعد خاصية فريدة من خصائص الأوغسطيين Augustans.

وفى استعراضات شكسبير للارتباطات نجد أن الخدم والمرافقين يتشاجرون فيما بينهم دومًا ، على أنموذج

جلند . عندما وُلِدْتُ . . .

كانت السماء كلها مضرمة بالنار ، وارتعدت الأرض بالفعل .

هوتسبير . آهٍ ثم اهتزت الأرض عندما رأت السماء مضرمة بالنار

وليس خوفًا من طالعك .

(هنرى الرابع ، الفصل الثالث ـ المشهد الأول ـ ٤٢)

الأصل الإنجليزى :

GLEND. When I was born . . .

The heavens were all on fire, the earth did tremble. HOTSPUR. O then the earth shook to see the heavens on Fire

And not in fear of your nativity

(I Henry IV ,. III. i. 24).

ولعلنا ندرس الأبيات التالية فى ظل فهمنا لهذه الأبيات :

كونى أحببت المغربى حقًا ، أن أعيش معه ،

عنفى بمعنى الكلمة ، وعاصفة من الحظوظ ،

قد يذاع للعالم .

(عطيل ، الفصل الأول ، المشهد الثالث ـ ٢٤٩)

الأصل الإنجليزى :

That I did love the Moore, to live with him,

My downeright violence, and storme of Fortunes,

May trumpet to the world. (Othello, I. iii. 249).

النموذج هنا هو من قبيل النموذج الذى تناولناه بالدرس ، اللهم باستثناء أن الصفة تلقى مصطلحًا جديدًا فى الحسبة ؛ إذ إن الصفة هنا تصف إما "العنف" violence أو إنها تصف كلا من "العنف والعاصفة" violence and storme ، وبذلك يغلب على الصفة أن تفصل "العنف" violence عن "الحظوظ" fortunes . وفى الإطار المعتاد نجد أن حرف الجر of يصف الإسمين كليهما ، ومع ذلك فإن دسديمونا Desdemona هى التى كانت عنيفة violent قبل كل شىء (فهى لم تصبح صغيرة ولا حول لها ولا قوة إلا بعد أن تزوجت) ، والسبب الدقيق لذلك أنها هى التى واجهت حظها fortune الذى كان عاصفًا stormy ، وهى التى ردت على هذا الحظ العاصف ، كما إنها هى التى خلقت هذا الحظ إلى حد ما . وفى اعتقادى أن حذف المحررين للفاصلة الواردة فى المخطوطة ، والتى تزيد من استعار الحرب الأهلية فى بيت الشعر وذلك عن طريق تقسيمه إلى بيتين ، إنما هو من قبيل الخطأ ؛ إذ المفروض أن يكون الإيقاع والنحو مهزهزين وعاصفين ، على شكل صدى دقيق للمعنى.

وبناء عليه ، فإن الشكل المعتاد الذى أتناوله بالدراسة هنا ، يتعرض للانكسار والتوقف عند الوصلة التى بين الاسمين الأولين ، اللذين زعمت أنهما يمكن أن يحملا الكثير من المضامين . ومع ذلك ، فإن ردة الفعل هذه قل أن تقطع الطريق إلى منتهاه ؛ والسبب فى ذلك أن الشكل نفسه يبلغ من القوة حداً يجعل عناصره تقف متماسكة . ومن الواضح أن هذا الشكل يصل إلى عنفوان قوته ، عندما يكون الإسمان الأوّلان مترادفين تقريبًا ، كما أننا نجد أن شكسبير يستعمل هذا الشكل فى كثير من الأحيان ، إذ إنه يعد من ناحية شكلاً مرضيًا من أشكال الحشو ، ولأنه يروق لاهتمام المعجم بالكلمات من الناحية الأخرى ، ذلك الاهتمام الذى كان قويًا أيام الإليزابيثيين Elizabethans ؛ ومن ثم فقد ذاع ذلك الاهتمام ، فى آذان قراء شكسبير إلى أن أخذوه قاعدة مسلمًا بها .

داخل سِفر ومجلد دماغى .

على حرارة ولهيب نَكَدَك .

وميض واندلاع ذهن نارى .

شحوبات وقوى العقل .

مقاليع وسهام الحظ العاصف .

سياط واحتقارات الزمن .

البوابات الطبيعية ، ومجازات الجسم .

الأصل الانجليزى :

Within the book and volume of my brain.

Upon the heat and flame of thy distemper.

The flash and outbreak of a fiery mind.

The pales and forts of reason.

The slings and arrows of outrageous fortune.

The whips and scorns of time.

The natural gates and alleys of the body.

فى مثل هذه الأمثلة العشوائية فإن المعنى تعطيه أى من الكلمتين . وهذا بدوره يكشف عن تفاخر بامتلاك لغة مثل تلك التى تظهر عندما يتكلم الناس إلى اختصاصى عن موضوع من الموضوعات التى تكون معرفتهم به قليلة ؛ فالناس فى مثل هذا الموقف يسارعون إلى استعمال كل المصطلحات الفنية التى يمكن أن تخطر على بالهم . والأمثلة التى لاحظتها فى أسلاف شكسبير هى من هذا النوع :

أرسلت له رسائل ، قرأتها أنا بنفسى ،

مفعمة ـ مملوءة بسطور الحب ومجادلاته ،

مفضلة إياه قبل دون بلذازار .

(التراجيديا الإسبانية ، الفصل الثانى ، المشهد الأول ـ ٨٦)

الأصل الانجليزى :

She sent him letters ،which myself perus"d,

Full-fraught with lines and arguments of love,

Preferring him before Don Balthazar.

(The Spanish Tragedy, II. i.86).

فوستس . خبرّنى ماذا يكون سيدك لوسيفر هذا ؟

ميفستوفلس . الوصى على العرش الرئيسى وآمر الأرواح كلها .

(فوستس ، الفصل الأول ، المشهد الثالث)

الأصل الانجليزى :

FA. Tell me what is that Lucifer thy lord?

ME. Archregent and commander of all spirits.

(Faustus, I. iii).

جرحت ذراعى ، وبدمى الحقيقي

أؤكد لروحى إنها روح لوسيفر العظيم ،

الرّب الرئيسى والوصى على الليل السرمدى .

(فوستس ، الفصل الأول ، المشهد الخامس)

الأصل الإنجليزى :

I cut my arm, and with my proper blood

Assure my soul to be great Lucifer"s,

Chief lord and regent of perpetual night. (I. v.)

غير أن هذا الشكل هو من قبيل النادر قبل شكسبير ، بل إنه يندر فى شكسبير نفسه قبل مسرحيته هاملت ؛ وليس من المرجح أن يسعى إليه مؤلف أو ينشده إلا إذا كان يريد تثبيت فكره فى ذهن القارىء أثناء تلاعبه (المؤلف) بمضامين هذه الفكرة ، أو إذا كان مثل هذا المؤلف ، يحس بحق أن مثل هذا الشكل يمكن أن يكون مفيداً بالطريقة التى تناولته بها هنا . ولعلنا ندرس ونتدبر ما يلى :

ولكننا شخنا ، وعلى أسرع مراسيمنا

قدم الزمن تلك غير المسموعة ، والتى لا ضوضاء لها

تتسلل قبل أن نتمكن من تفعيلها .

(خير كل ما ينتهى بخير ، الفصل الخامس ، المشهد الثالث ، ٤٠)

الأصل الإنجليزى :

But we are old, and on our quick"st decrees

Th"inaudible, and noiseless foot of time

Steals, ere we can effect them.

(All"s Well, v. iii. 40).

هاتان الصفتان قد تبدوان مستعملتين بوصفهما مرادفتين من المنظور المعجمى فقط ، وبدون أى تركيز على الفارق بينهما . والصفة الأولى مأخوذة من اللغة اللاتينية

(معناها خارجى أو مُعَمَّم) ، أما الثانية ، فوطنية (بحيوية بالغة وإحساس بالتراكيب) ؛ وهذا الفارق يؤتى ثماره فى الإنجليزية ؛ غير أنه هنا تحجبه ظلال النفى الكثيرة ومن ثم فإن الصفتين تحدثان تأثيرهما كما لو كانتا كلمة من نوع واحد .

ومع ذلك ، فإن هاتين الصفتين ، من واقع اعتبارهما قوتين على جبهة واحدة تقريبًا يمكن أن يكون لهما ناتج صغير فى اتجاه آخر تمامًا ، ومن ثم فإن الفارق الطفيف بين معنيى inaudible (غير مسموع) و noiseless (بلا ضوضاء) يشير فى اتجاه أماكن غريبة ، ونقبله على أنه دليل على تأملات الحزن الغريبة . "فلا أحد يستطيع أن يسمع فحسب قَدَمً الزمن وإنما الواقع إن قدم الزمن لا تحدث فى واقع الأمر ، صوتًا مطلقًا ؛ حتى عندما تكون تلك القدم وحيدة آمنة ، مثل سـ اعة ‌ٰ ى غرفة خالية ، بل إن قدم الزمن هذه تكون ساكنة حتى عندما تكون فى مركز رئاستها ؛ قد نكون نسمع بطريقة مختلفة أصواتًا خارج نطاق المدى البشرى ، ومع ذلك فإن هذا الواقع الهام جدًا ، ذلك المارد المفترس ، لن يفعل أى صوت ؛ ومن المؤكد أن مثل هذا المضمون يعد بعيدًا جدًا فى الخلفية ، ولكنى أرى أن استعداد شكسبير لاستعمال الفوارق التى من هذا القبيل هو الذى جعله مستعدًا لاستعمال مرادفين متجاورين . أما الاهتمام المعجمى السابق والأكثر سذاجة (اسمعونى ، أيها الملوك ؛ أصيغوا السمع ، أيها الأمراء) فله غرض مختلف ؛ فهو لا يكرر الكلمتين سويًا ، وإنما يستعملهما باعتبارهما اعتذارًا عن تكرار إيقاع عبارة بكاملها(٣١) .

يعد ولع شكسبير بأزواج الكلمات التى من هذا القبيل مسألة أساسية فى هذا المنهج بل إنه هو سبب الشكل الذى أتناوله أنا هنا بالدراسة . والسبب فى ذلك أن شكسبير كان يضع ، فى أغلب الأحيان ، إسمين شبه مترادفين الأمر الذى يجعل من الطبيعى له أن يضيف اسمًا وصفيًا حتى يتسنى له الربط بينهما ؛ السبب فى ذلك أيضًا ، أن شكسبير ، عندما كان يستعمل هذا الشكل ، كان يجعل الاسمين الأولين ، فى أغلب الأحيان ، يعملان كمرادفين ، وإن الأمر بحكم اعتياده أصبح يشكل وحدة لها مثل هذه القوة فى ذهن القارىء . ومع ذلك ، فإنه نظرًا لأن الكلمتين هنا صفتان وليستا إسمين ، فإن هذا المثال يخدم غرضًا آخر ؛ فهو يوضح أن المثال المعتاد بلغ من

القوة حداً يستطيع معه نزع المرادفين عن بعضهما كما يجعلهما جزءين مختلفين من أجزاء الكلام . والسبب فى ذلك أن الفاصلة التى فى المخطوطة الأصلية هى التى تصنع من the inaudible (غير المسموع) إسمًا إلى حد ما ، باعتبار ذلك داخلاً فى نظرية ملتون عن المصير ، كما تجعل هذه الفاصلة الكلمة foot (قدم) أو الكلمة time (زمن) تلعب الدور السكسونى المردود إلى الأصل اللاتينى لهذه الصفة .

وبصرف النظر عن جعل الإسمين الأولين مرادفين ، فإن أقوى طريقه تُمْسِكَ هذين الإسمين إلى بعضهما هى بجعلهما إردافًا خلفيًا ، بحيث يقوم الإسم الأول منهما بدور الصفة بالنسبة للإسم الثانى .

فى الصحراء الميتة وفى منتصف الليل .

(هاملت ، الفصل الأول ، المشهد الثانى ، ١٩٨)

الأصل الإنجليزى :

• In the dead wast and middle of the night.

(Hamlet, I. ii. 198)

يبدو أن الكلمة wast ما هى إلا تورية على الكلمات waste (صحراء / قفر) و waist (وسط ، خصر) و vast (شاسع / واسع) ، كما أن لهذه الكلمة عاملا مشتركًا قويًا مع الكلمة middle (منتصف) ؛ ولو كانت هذه الكلمة vast فإن العلاقة يمكن أن تكون أن الليل night يبدو أطول عندما نكون فى منتصفه ؛ وإذا كانت هذه الكلمة waste (صحراء) ، فإن العلاقة هى أن الناس يكونون عند طرفى الليل night ، ولكن المنتصف middle منطقة قفرا لا خير فيها . وإذا ما قلت : إن أيا من هذه العلاقات هو بحد ذاته إرداف خلفى فذلك يعنى أننى أسوق فرضيات ومسلمات فلسفية ، وهذا هو ما أود تحاشيه ، ولكنى أعالج هذه العلاقات بطريقة سهلة عندما أنثر الأبيات - فى منتصف الليل الميت القفر" . أو قد يجوز لنا أن نجعل الكلمة dead (ميت) إسمًا مثل الاسمين الآخرين (فى موات الليل") ، أو قد تكون الفكرة خلال فترة من فترات الليل تِلْكُم التى تبدو شاسعة ومع ذلك فهى (الفترات) ليست سوى جزء صغير من منتصفه ، وذلك حتى يمكن فصل الإسمين dead waste والإسمين dead vast عن

الكلمة night (ليل) وجعلهما يقفان مستقلتين . والتورية على الكلمة waist (وسط / خصر) لا تكون معنى بقدر ما هى قوة تربط بين الكلمتين wastو middle ؛ وربما أدت هذه التورية إلى تشخيص الليل على إنه واحدة من نساء القدر المخيفات . والفارق بين استعمال كل من شكسبير وميلتون لعبارة من قبيل the dead vast (الاتساع الميت) يتمثل ببساطة فى أن شكسبير كان يعطى مثل هذه العبارة بديلا على الدوام ، وأن مثل هذا البديل يكون فى أغلب الأحيان بنية ترتكز عليها مثل هذه العبارة .

وكقاعدة ، فإن قوتى الإرداف الخلفى والحشو هاتين إنما تعملان عملهما فى وصل الإسم الأول بالثانى والثالث ؛ غير أن هاتين القوتين لا تصلان الإسم الأول بأى من الإسمين وصلا دقيقًا مثلما يتصل الإسم الثانى بالثالث ، ويبقى للإسم الأول شىء من حياته الخاصة . وسوف أورد هنا بعض الأمثلة القليلة التى توضح عمل الغموض الذى ينتج عن مثل هذه العملية .

هورشيو . بأى فكرة خاصة أعمل ، أنا لا أعرف :
ولكن بكل ما فى ذهنى ، وبتعبير عن رؤية شخصية محدودة
فإن ذلك يضع فورانًا غريبًا على دولتنا .
(هاملت ، الفصل الأول ، المشهد الأول ، ٦٨)

الأصل الإنجليزى :

HOR. In what particular thought to work, I know not :
But in the grosse and scope of my Opinion,
This boades some strange erruption to our State.

(Hamlet, I. i. 86).

إذا ما أخذنا العبارة in the gross بمعنى "متناولاً إياه ككل" والعبارة in the gross of my opinion بمعنى "بالقدر الذى تسمح به قوى الفظة" وإذا ما أخذنا العبارة in the scope of my opinion بمعنى "معبراً فقط عن وجهة نظر شخصية

محدودة" فإن المعنى يصبح "إذا ما أخذت الأمر ككل ، حاكمًا عليه من واقع تلك الكتلة غير المحللة التى فى ذهنى ، ومعبرًا عن وجهة نظر شخصية محدودة"

هاملت يفعل الشيء نفسه باستخدام النثر :

. . . أن أمسك ، كما لو كانت ، المرآة إلى أعلى للطبيعة ، وأري

عمر الزمن وجسده شكله وضغطه .

(هاملت ، الفصل الثالث ، المشهد الثانى ، ٢٦)

الأصل الإنجليزى :

..to hold, as twere, the mirror up to nature, to show the very age and body of the time his form and pressure.

(Hamlet, III. ii. 26).

العمر age ظاهريًا هو "جسد الزمن" body of the time ولكن الشكل المعتاد يصنع من الكلمة age هى والكلمة body زوجًا من الكلمات ، وبذلك يحمل هذا الزوج معنى "حال الجسم" ، كأن يكون ذلك على سبيل المثال ، مقدار عمره . وأنا أقتبس ما أوردته هنا مستهدفًا من ذلك أصلاً توضيح أن العبارة إنما يشار إليها بصيغة المفرد .

قد يحقق الإسمان تشكيلتهما متحدين بأن يعطيا استعارتين مختلفتين للفكرة نفسها . وترتيبًا على ذلك ، "فإننا إذا ما وضعنا البيض كله فى سلة واحدة . . . "

. . . فإننا سوف يتعين علينا أن نقرأ فى هذه المسألة

القاعَ نفسه ، وروح الأمل ،

القائمة نفسها ، القيد الأقصى نفسه

لحظوظنا كلها .

(١) هنرى الرابع ، الفصل الرابع ، المشهد الأول ، ٥٠)

الأصل الإنجليزى :

. . . therein should we read
The very Bottome, and the soule of Hope,
The very list, the very utmost Bound
Of all our fortunes. (I Henry IV., Iv. i. 50) .

من الواضح هنا أن هذه حالة من حالات الاهتمام المعجمى ، الذى يستعمل استعراض المرادفات بوصفها عذرًا عن تكرار إيقاع عبارة بكاملها . هذه الحقيقة ، هى والحرف الاستهلالى ، يغلب عليهما أن يجعلا كلمة Bottome منفصلة عن العبارة soul of hope (روح الأمل) ، ولكن ، من الناحية الأخرى ، فإن الحقيقة التى مفادها أن الكلمة very(نفسه) تكون متروكة قبل الكلمة soul (روح) تورية على الكلمة sole(وحيد / منفرد) ، وبذلك يصبح المعنى : "نحن نخاطر بأملنا الوحيد" ، أو قد تعنى كلمة soule "جوهر الأمل نفسه" ، أو قد يكون المعنى إذا ما نبرنا الفعل ، "قد ننظر فى عيون الأمل ، ونستحضر طابعه الحقيقى لنا" ؛ فى حين نجد أن الكلمة Bottome (قاع) يمكن أن تعنى "الدَّرك الأسفل من حظوظنا" ، إذا ما اعتبرناها منفصلة عن كلمة Hope (أمل) ، أو قد تعنى فقط "الأمل المحفوظ لنا" ؛ وبذلك يكون المعنى نحن نرى قاع طشت الأمل Hope كما لو كان من دبس العسل إلى حد كبير .

إن الشك الذى يرمى بظلاله على تفسير استعارة من الاستعارات يمكن أن يكون مشاعًا بين الكلمتين ، دون أن يكون هناك تقاسم لبدائل هذا الشرح بين الكلمتين ، ومع ذلك يظل مثل هذا الشرح لصيقًا بغموض الشكل المعتاد :

بلِّغها حبى ، أكثر نبلا من العالم
لا يطرى مقدار الأراضى القذرة ،
الأجزاء التى أسبغها عليها الحظ :
خبِّرها ، أننى أتماسك وقد أصابنى الدوار مثل الحظ :
ولكنها تلك المعجزة ، وملكة الجواهر

التى تزينها الطبيعة بها ، تجذب روحى .

(الليلة الثانية عشرة ، الفصل الثانى ، المشهد الرابع ، ٨٠)

الأصل الإنجليزى :

Tell her my love, more noble than the world
Prizes not quantitie of dirtie lands,
The parts that fortune hath bestowed on her:
Tell her, I hold as giddily as Fortune:
But 'tis that miracle, and Queen of lems
That nature pranks her in, attracts my soule.
(Twelfth Night, II. iv. 80) .

قد يقال إن الحظ fortune أسبغ عليها bestowed on her ملامح جميلة وعقاراً أيضاً ، ومن ثم يصبح من غير الواضح إن كانت المعجزة miracle هى روحها soule أو جسدها . من المسلم به ان ترقيم المخطوطة ، عندما يلح على وصل كلمة parts (أجزاء) بكلمة lands (أراضى) ، فإنه يجعل اشتمال الأجزاء parts على الجمال أمراً غير محتمل ، وبالتالى يصبح من غير المحتمل أيضاً أن يكون معنى كلمة gem (جوهرة) هو معنى الكلمة soule (روح) ؛ ومع ذلك فإن الحجج التى تستقى من علامات الترقيم تدور من حولها الشكوك ، إضافة إلى أن العبارة الأخيرة attracts my soule (تجذب روحي) تلتمس لمحررى القرن التاسع عشر بعض العذر فى تفسيرهم الروحى الزائد . يضاف إلى ذلك ، أن حال الدوق Duke التى تتركز بشكل مخزٍ على الذات لا تساعد على تحديد ذلك ؛ فهو فى حالة نفسية تسمح له بأن يبدى ملاحظة ذات مغزى عن الإعجاب بالروح ، علاوة على أنه أيضاً فى حالة نفسية تسمح له بالقول : إن من الضرورى لروحه أن تكون لها أشياء تحب النفس أن تبدو بها ؛ أو(بتجاوز أكثر) إنه يجمع بين شخصيتها وملامحها فى عمل واحد من أعمال الإعجاب . ومن ثم يصبح الدوق حالة جيدة للغموض .

هناك أيضاً الشك المعتاد فى مثل هذا الشكل من الغموض ، ذلك الشك الذى يدور حول ما إذا كانت الطبيعة تزينها بمعجزة nature pranks her in a miracle أم بمعجزة من المجوهرات miracle of gems . هذان الشكلان المستقلان يتصلان ببعضهما اتصالا سهلا . فإذا ما أخذنا كلمة miracle (معجزة) وحدها فإنها تتحول إلى كتالوج من الشكر والتهانى ، وإذا ما أخذنا كلمة miracle (معجزة) مع الكلمة queen (ملكة) فإنها تصبح أكثر ثقلاً وبطئًا واضطرابًا ؛ ومن ثم يتعين علينا أن نقول : بمسحة ساكنة هادئة نظراً لأن الكلمتين أثقل وأقوى بكثير من الكلمة gems (مجوهرات) التى من المفروض أنها تربط الكلمتين ببعضهما . وترتيبًا على ذلك فإن الكلمة الأولى تبين الانفصال والاعجاب ، فى حين تبين الثانية الوقار والضِّعة ؛ وربما كانت هذه المفارقة هى معنى ، وليس التشابه مع ذلك المعنى الذى بين الجمال والشخصية . أو يمكن لنا أن نجعل من كل من miracle (معجزة) و miracle of gems (معجزة من الجواهر) مساويًا لجمالها ومن ملكة الجواهر Queen of gemsمساويًا لشخصيتها .

ضروب الغموض التى من هذا القبيل قد توصل تشكيلة من المشاعر والأحاسيس عن الموضوع الذى يجرى تناوله . وها هو برترام Bertram المسكين ، فى هذا المثال ، بعد أن انهزم فى التهذب وفى استعداده للزواج عندما أبلغوه :

عندما أتدبر

ذلك الخلق العظيم ، وذلك التقتير فى الشرف

يطير حيث تأمرينه . . .

(خير كل ما ينتهى بخير ، الفصل الثانى ، المشهد الثالث ، ١٧٠)

الأصل الإنجليزى :

When I consider

What great creation, and what dole of honour

Flies where you bid it . . .(All"s Well, II. iii. 170) .

العبارة what creation of honour (ذلك الخَلْق العظيم) عبارة متحفظة فيها تودد ، غير أنها تقف مستقلة ، نظراً لأن الكلمة what التي توصلها ببعضها قد توحي بأن الخلق creation قد أصبح أكثر دناءة ومن ثم يصبح معنى العبارة "أنت تصنعين الناس وتحطمينهم وفقًا لهواك" . ومن الناحية الأخرى ، إذا ما أخذنا العبارة great creation (خلق عظيم) مع الكلمة dole (تقتير) ، وأخذنا كلمه الشعور لتقوم بدور الربط ، فإن ذلك قد ينقلنا من "التقتير الخارجي" doling out إلى "الإفعام بالتقتير" doleful : "كم يضغط ذلك النوع من الشرف بشكل مخيف على من تعطينهم إياه" ؛ إنه عام ، كما لو كان يهمهم همساً .

ويمكن للمعنى الفرعي أن يعمل عمل التهكم الدرامي الخالص ، دون أن يعرف المتكلم ذلك .

أو أن ذلك الإغراء لا يفعل سوى إقناعي ،

أن استقامتي وصدقي معك ،

قد يهانان بفعل اتقاد ووزن

نقاوة متنخَّلة من هذا القبيل في الحب :

(ترويلوس وكريسيدا ، الفصل الثالث ، المشهد الثاني ، ١٧٦)

الأصل الإنجليزي :

Or that perswasion could but this convince me,

That my integritie and truth to you,

Might be affronted with the match and waight

Of such a winnowed purity in love:

(Troilus and Cresside, III. ii. 176).

الكلمة affronted (مهان) قد تعني confronted (مواجه بـ) (ولكنها لم يحدث أن جاءت بمثل هذا المعنى في أي موقع آخر) ؛ كما أن الكلمة match قد تعني

مقارنة الأشياء والتبين من تساويها مع بعضها ؛ والكلمة waight (وزن) قد تعنى قوة متساوية أو صلابة مناسبة وربما تعنى أيضًا القدرة على الوزن waiting . وقد تعنى كلمة affronted (مهان) مستاءً offended ، مع إيحاء بالمعارك ؛ الكلمة match قد تشير أيضًا إلى معارك صغيرة كما قد تشير أيضًا إلى الكبريت الذى ينتج اللهب (الكلمة ، بطبيعة الحال ، أقدم من مبارزات لوسيفر Lucifer وتنطبق بصفة خاصة على إطلاق البنادق) ؛ الكلمة waight قد تتذكر أيضًا انتظاره الطويل لها فى نسخة شوسر Chaucer ؛ كما أن حبه لا بد من انتخاله winnowed عن طريق الشدة والحظ العاثر .

وليس من الصحيح تمامًا القول بأن هذا هو المقصود لا شعوريًا ؛ وكما يستعمل المتحاربون ، فى هذه المسرحية ، الاستعارات الجنسية فى القتال ، فإن العاشقين (وهذا أمر طبيعى جدًا) يستعملون أيضًا مصطلحات الحرب ؛ ومما لا شك فيه ، أن المحبين يعلمون ذلك ، غير أن الأمر ينطوى على تهكم مؤلم فيما يتعلق بمسألة الشرح والتفسير :

ترويلوس . أنا صادق صدق بساطة الحقيقة

وأبسط من طفولة الحقيقة .

الأصل الإنجليزى :

TRO. I am as true as truth''s simplicity

And simpler than the infancy of truth.

وترد عليه كريسيدا قائلة : "سوف أحاربك فى هذا" ؛ وتهزمه بالفعل .

ظلت مسألة "(الاسم) و (اسم) (الاسم)" مبقية على رأسها فوق سطح الماء من خلال تشكيلة من الظروف الصعبة ؛ وهنا يجدر بنا أن نلقى نظرة أخيرة على هذه المسألة من حيث كونها مخفية فى صدام مع شكل أقوى منها

الاستشهاد بى عليك ، ومكانى فى الدولة

سوف يغلبان اتهامك إلى حد ،

أنك سوف تختنقين في تقريرك الخاص ،

وتشمين رائحة الافتراء .

(مقياس بمقياس ، الفصل الثاني ، المشهد الرابع ، ٥٥١)

الأصل الإنجليزي :

My vouch against you, and my place i" th" state

Will so your accusation overweigh,

That you shall stifle in your own report,

And smell of calumnie.

(Measure for Measure, II. iv. 551).

التعبير Report and smell of calumny (التقرير ورائحة الافتراء) هو الشكل المعتاد ؛ ما لا سمان الأولان أحدهما لا تيني والآخر سكسوني كل على حدة ؛ كما أن حرف الجر of له تشكيلة معقولة من المعاني . "سوف تختنقين في التقرير الافترائي الذي أشعتيه أنت بنفسك ، وفي الموقف الاجتماعي من الاتهام والفضيلة الذاتية الذي تسببت فيه أنت بنفسك" . غير أن هذا النموذج يصطدم ، بناء على وصف البيت الشعري القصير ، بنموذج آخر يجعل من الكلمة smell (رائحة) فعلاً ؛ ولن يترتب على ذلك سوى فرق طفيف في المعنى ، اللهم باستثناء أن هذه الصيغة الجديدة أقل وقاحة إلى حد ما بالنسبة لها ؛ "فتشم رائحة الإفتراء" يمكن أن يحدث لأي إنسان ، كما أنه لا يبدو مصيراً محتوماً مثل مصير اختناق stifling الإنسان في رائحته الذاتية own smell.

امتداح النموذج المنتصر يضفي المزيد من الاحترام على النموذج القديم . فنصف البيت القصير هنا مستعمل ليكرر بشكل موجز ، وبتأثير مهدىء وقابض ، ذلك الذي قيل بإحكام في أبيات عدة سابقة . "أثناء تصميمي ، أنا لا أرغب في التذمر ؛ سوف أتوقف عن الحديث ، الآن ، يقيناً بأني قد أوضحت ما أريد بما فيه الكفاية" . ينبغي استعمال مصطلحات أقل تجريداً وإحكاماً ، وأكثر دنيوية ومباشرة ، ولها شيء من

جاذبية الرفقة بما يناسب الإحساس الطيب للشخص الذى يوجه الحديث إليه . "أزعم أن بوسعى أن أنزل إلى مستواك الآن بعد أن أكدت اعتدادى بنفسي ؛ إن ما أعنيه هو غاية فى البساطة فى واقع الأمر ، وأستطيع قوله فى أربع كلمات ." هناك مضمون مفاده أنه لا بد وأن طاقة حكمه قد تدفقت على شكل لغة ، وأن بوسعه الآن أن يضع طاقة الحكم هذه (بعد أن اكتشف من مجرى الحديث مضمونها) بشكل نهائى ، على آخر موجة من موجات رغبته فى التعبير . "قصارى القول . . . " in short . . . .

ولكن الأيام تصبح قاسية ، عندما نصبح خونة

ولا نعرف أنفسنا ؛ عندما نمسك بالإشاعة

مما نخاف ، ومع ذلك لا نعرف ذلك الذى نخشاه ،

ولكننا نطفو فوق بحر عنيف ومتوحش

فى كل طريق ونتحرك .

(ماكبث ، الفصل الرابع ، المشهد الثانى ، ١٨)

الأصل الإنجليزى :

But cruel are the Times, when we are Traitors

And do not know ourselves; when we hold Rumour

From what we feare, yet know not what we feare,

But float upon a wilde and violent Sea

Each way, and move. (Macbeth, IV. ii.18).

ويمكن تبرير الكلمه الأخيرة (التى طالما تمنى تغييرها الكثير من المعلقين) باعتبارها تنويعًا من تنويعات هذا الشكل من الغموض . فهو يصف الزمن ، باعتباره واحدًا من الذين يعيشونه ، واستيائه الأعمى وفوضويته واضطراباته ، ثم يتجه إلى البحر sea بعد أن هدأ بفعل الوصف ، ويحملق فيه ويطيل النظر إليه بفهم عاقل ومتزن ؛ إلى حد استعادة ذهنه للوصف مرة ثانية ، كما لو كان فى سكون وهدوء كاملين أو باعتباره تذكرًا من مسافة بعيدة ، وذلك عن طريق الكلمة الأخيرة . الكلمة

and (واو العطف) مستعملة هنا ، كما هى فى أغلب الأحيان ، لوصل شكلين من أشكال القول ببعضهما ، أو إن شئت فقل : للوصل بين محاولتين قوليتين مختلفتين ، تقولان الشيء نفسه ؛ ولكن إحدى المحاولتين ، فى هذه الحالة ، تستغرق ما يزيد على أربعة أبيات من التكثيف المحكم والإيحاء الدقيق ؛ فى حين تستغرق المحاولة الثانيه كلمة واحدة ، ربما كانت أكثر الكلمات تسطحًا ، وأشدها عمومية ، وأقلها تلونًا فى اللغة الإنجليزية . ويسعدنى أن أنهى هذا الفصل بمثال ثرى ينطوى على معنى له مثل هذا الثراء السخى .

الهوامش

(١) حذفت مثالاً تافهاً كنت قد أوردته هنا .

(٢) قد تكون ، فى النص ، رغم كل ذلك ، بعض الأخطاء المطبعية . وأنا أرى الآن أن الشك فيما إذا كانت عبارة "تلك الحياة" that life فاعلاً أو مفعولاً لا يضيف شيئاً مهماً للمعانى التى استخلصتها . يضاف إلى ذلك أننا ينبغى علينا أيضاً أن نضع علامة وقف تام (نقطة) عند نهاية البيت الثانى عشر حتى نقطع استمرارية النحو إلى الدوبيت الأخير ، ذلك الدوبيت الذى من المفروض أن يكون تلخيصاً نهائياً . ويمكن أخذ التناقض المسيحى فى البيت الثالث عشر على أى وجه من الوجهين .

يجب ألا نعير علامات الوقف التى وردت فى الطبعة الأولى لسونيتات شكسبير أى اهتمام ؛ إذ نجد فاصلة ، فى نهاية السونيته فى بعض الأحيان . والزعم الذى يقف وراء ذلك هو أن علامات الوقف تستحق دوماً أخذها بعين الاعتبار نظراً لأنها تبدو صورة غير دقيقة وغير معدة من كلمات شكسبير الحقيقية .

ومع ذلك ، فأنا لا أقصد بهذه الملاحظة أن تعنى ان الإليزابيثيين لم يكونوا قادرين على تبين الغموض الناتج عن إستعمال الإسم فاعلاً او مفعولاً . ويجوز لنا أن نتوقع من الفوضى التى تنتج عن ذلك أن تبلغ من الراديكالية حداً يضيع معه تأثيرها ، أو لا يمكن معه إرساء عادة أو تقليد من التقاليد . ومع ذلك لا يصعب العثور على "السهولة الغنائية" فى المواقع التى لا تبرز فيها مشكلة من هذا القبيل .

النوم مُصْلِحٌ

راحة تُوَلِّد السلام ،

ألا تشرق الشمس مبتسمة

عندما يبدأ جميلاًعند المساء ؟

ارتاحى أنت عندئذ ، ارتاحى ، أيتها العيون الحزينة

لا تتصهرى بكاء ،

بينما هى ترقد نائمة

إنها ترقد الآن ، فى عذوبة

اثمة .   (مجهولة : إعداد دولند)

سواء كانت الراحة تُوَلِّدُ السلام أو راحة السلام (أو نوم السلام) فهذا لا يشكل أية مشكلة نحوية لأن كل واحدة من ذلك تفعل فعل الأخرى ، تماماً كما هو الحال فى الشمس التى تعود بعد الليل مثلما كانت من قبل .

(٣) بنات أطلس السبع حُوِّلن وفقاً للأسطورة الإغريقية إلى مجموعة نجوم (المترجم)

(٤) المقصود هنا : كبر السِّن (المترجم)

(٥) التهكم الدرامى الذى يكون من هذا القبيل لسنا بحاجة إلى أن نسميه النوع الرابع ، ولكن هذا النوع ، فى تقديرى ، يشكل عند شوسر شكلاً من أشكال تعقد الشعور (بمعنى أن شوسر يتفق مع بنداروس بنسبة النصف ولا يتفق معه بنسبة النصف الآخر) . وفى تقديرى ، أن هذا الفصل (الثانى) لا يحتوى على أمثلة أخرى يمكن أن تدخل فى إطار الفصول التى تلى هذا الفصل .

(٦) إن ما نحصل عليه عادة من التماثل الصوتى هو عبارة عن قوة مضافة لتأثير باجيت (ص ١٤) وذلك فى الحالات التى توجد فيها مجموعة واضحة من الكلمات التى لها صوت متماثل ومعنى متماثل أيضاً (مثل "مِزْلَج" skate و"مزلقة" skid وكذلك "مزلقة" ski وأيضاً "مزلقة" skee و"كشط" scrape) . مثل هذا الحال يجعلنا نحس معنى كل كلمة من هذه الكلمات إحساساً حياً ، لا نخلط فيه معنى كلمة بأخرى . وعلى الجانب الآخر ، قد يقول قائل : إن خلطاً جزئياً محدداً من هذا القبيل هو الذى يمثل النقطة الحقيقية الوحيدة فى استعمال كلٌ من الجناس الاستهلالى alliteration والقافية .

(٧) الغنغورية : أسلوب أدبى يتسم بالغموض المتعمد وبالزخرفة اللفظية (المترجم)

(٨) لا أعرف ناقداً غيرى فند أو دافع عن معالجة شوسر على هذا النحو . وأنا لا زلت أنا نفسى أثق بهذه المعالجة .

(٩) المقصود بالتراكيب المعقدة nvolution لهنا هو فصل الفعل عن فاعله بإضافة جملة معترضة (المترجم)

(١٠) استعملت فى الطبعة الأولى كلمة "الغموض" ambiguity بدلاً من "ازدواج المعنى" double meaning الذى استعمله فى هذه الطبعة ، غير أن هذا يوسع مصطلح الغموض توسيعاً مربكاً ومحيراً .
ونحن عندما نستعمل معانى بديلة للكلمة أو بدائل نحوية كى نعطى الجملة معانى بديلة فإن ذلك تنتج عنه آثار تستحق أن نصفها بالغموض .

(١١) متعلق بالعهد الكلاسيكى المُحْدث فى إنجلترا أو مميز له (المترجم)

(١٢) الحورية : إلهة ثانوية من إلهات الطبيعة التى كانت الميتولوجيا القديمة تمثلها على صورة عذارى فاتنات تقيم فى الجبال والغابات والمروج والمياه (المترجم)

(١٣) شراب مُخَمرٌ يُعَدُّ من عسل وملت وخميرة . (المترجم)

(١٤) التصعيد : تعاظم الصوت وبخاصة فى الموسيقى (المترجم)

(١٥) الفكرة التى يثيرها التعبير المسكوك "يحفظ هادئاً" keep still ، أعتبرها الآن ، كانت شكلاً من أشكال الحماقة التى اقترفتها . إذ قد يعنى هذا التعبير "إمساك الإضحاك عن العمل" ، ولا يمكن أن يكون ألكسندر بوب قد ذهب إلى معارضة نفسه معارضة مسطحة وساذجة فى إحساس أخلاقى ؛ ومع ذلك فإن

الكلمة still " هادىء" ("حتى عندما يكون الحال كذلك") إنما تثرى ، وهذا رأيى ، نفسها بفكرة "الهدوء" calm.

(١٦) يترجم الأستاذ الدكتور سلامة محمد سليمان أستاذ الأدب الإيطالى بكلية الألسن بجامعة عين شمس هذين البيتين على النحو التالى : "ومن أجل هذا أؤكد لك أن ذلك الذى ستفعله بجيسكاردو أو تأخذه منه لن تفعل معى ما يشابهه وبيدى سأفعله ." (المترجم) .

(١٧) التفسير هنا لا يناسب النص المطبوع ، نظراً لأن النطق هو الذى يعطينا نحواً واضحاً . غير أنه قد يكون من الصعب قراءة البيت جهراً حتى لا يغرى ذلك القارىء بالدخول فى شكل آخر من الأشكال النحوية .

(١٨) يترجم الدكتور يحيى الأستاذ بقسم اللغات القديمة بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة هذا النص اللاتينى على النحو التالى :

"غالباً ما يكون التغيير ساراً للأغنياء ،

كما أن وجبة بسيطة تحت سقف رجل فقير متواضع ،

سقف خال من الستائر المخملية والألوان القرمزية ،

تبدو التجاعيد من على الجباه المهمومة ."

(١٩) العتابى : الكلمه الإنجليزية التى تعطى هذه الدلالة عربية الأصل ، وهى تطلق على القط العتابى الرمادى الوبر والمنقط بالسواد .

(٢٠) النِّقى : بتشديد النون وتسكين القاف هو مُخ العظم أو النخاع (المترجم)

(٢١) يترجم الدكتور يحيى الأستاذ بقسم اللغات القديمة بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة هذا البيت على النحو التالى :

"إنك لتميز قطرة الندى وهى تهبط من الفجر ." (المترجم)

(٢٢) إن صح ذلك ، بطبيعة الحال ، فإن الشاعر Bard ينبغى ألا نمتدحه فيما نحن بصدده هنا ، كما يتعين على الممثل أن يختار تنقيحاً مفهوماً إلى حد ما .

(٢٣) المشهَّرة : بتشديد الشين وفتحها ، آلة خشبية للتعذيب تدخل فيها يد المجرم ورأسه ابتغاء التشهير به (المترجم) .

(٢٤) المسمرية mesmerism : التنويم المغناطيسى (المترجم)

(٢٥) غانيميد Ganymede : ساقى الآلهة (فى الميتولوجيا الأغريقية .) (المترجم)

(٢٦) التيتان : واحد من أسرة الجبابرة التى حكمت العالم قبل آلهة الأولب (المترجم)

(٢٧) التمثيلية التحذيرية : لعبة قوامها مشهد تمثيلى يصوِّر مقاطع كلمة معينة يطلب إلى المشترك فى اللعبة أن يحذرَّها (المترجم)

(٢٨) قد يبدو كل ذلك طريفاً ، ومع ذلك فإن موضوع التورية المخضعة هو ، من وجهة نظرى ، موضوع محير يصعب تناوله تناولاً مباشراً .

(٢٩) يعترض النقاد هنا قائلين : إن عبقرية الفعل هنا لا علاقة لها تماماً بمشاعر الملك لير . وعلى كل حال فإن أبطال شكسبير يتعين أن نقر بأن لهم تمفصلاً يفوق التمفصل الإنسانى ؛ ومن رأيى ، أن الملك لير بصفة خاصة ، إنما كان يتمتع بالفعل بلغته القوية والثرية ؛ إذ إن اللغة كانت كل ما تبقى له ، إضافة إلى إحساسه هو نفسه بأن اللغه لها طاقة سحرية . ومع ذلك ، فقد اقتبست جملة تزعم أن لها معنيين فى الكلمة untented (غير المخيَّمة) ؛ ونظراً لوضع هذه الكلمة بعد كلمة wounds (جراح) فإن ذلك يرجع معناها الطبى

(٣٠) أوضحت الآنسة م . ك . برادبروك M. C. Bradbrook أن الكلمة forehead تعنى عند شكسبير (الوقاحة / والخروج عن الموضوع) ؛ كما أوضحت أيضاً أن الكلمة teeth (أسنان) توحى (بالكذب بالأسنان) بموقف من التحدى . ومع كل هذا التبسيط يتعين علينا تفسير العبارة من منظور أنها وحدة نحوية ؛ وفى رأيى ، إنها سيكون لها التأثير نفسه ، سواء وردت أو لم ترد فيها مثل هذه الأفكار .

(٣١) كان من المفروض أن أتطرق إلى العادة القانونية التى تقضى بوضع مرادفين أحدهما بعد الآخر فى وثيقه من الوثائق فى حالة إذا ما أراد الرجل الآخر أن يزعم فيما بعد أن هناك فارقاً . أما السبب التاريخى الذى يقول : بأن هذه الأزواج القديمة من الكلمات هى فى أغلب الأحيان نورمانية أو سكسونية ، لا يرجع إلى وجاهته وإنما للتأكيد على أن كلتا المجموعتين مفهومة . وتراودنى فكرة مفادها أن السيد / جورج ريلاندز George Rylands هو أول من أبرز مسألة وضع المرادفين إثر بعضهما (فى كتابه المعنون : الكلمات والشعر) .

(٣)

الغموض من النوع الثالث ، باعتباره أمرًا ملفوظًا ، يحدث عندما يكون بوسعنا التعبير عن فكرتين ، ترتبطان من منظور كونهما متصلتين بالسياق ، بكلمة واحدة فى آنٍ واحد . وهذا يتحقق فى أغلب الأحيان بالرجوع إلى الاشتقاق ؛ ومن هنا نجد أن دليله Delilah ذلك الوحش الجميل المخادع ، فخّى الماهر

الأصل الإنجليزى :

That specious monster, my accomplished snare.

تقول الملاحظات : إن الكلمة specious تعنى "جميلاً ومخادعًا" ؛ والكلمة monster تعنى "شيئًا غير طبيعى ، وشيئًا بارزًا يتبدى كعلامة من علامات الكارثة" ؛ أما الكلمة accomplished فمعناها : "متمرسة فى صنوف المجاملة وناجحة فى تغيير زوجها" . والمغزى هنا يكمن فى التمييز الواضح بين المعنيين ، وهو ما يضطر القارىء أن يكون على دراية ومعرفة بهما ؛ إنهما معلومتان ، جزءان من السرد ؛ ولو لم تستعمل الإبداعية حادثة ، لتطلب الأمر استعمال كلمتين . للتعبير عن هذين المعنيين . وبطبيعة الحال ، قد تكون معانى التوريات فى هذا الضرب الثالث من ضروب الغموض "مرتبطة" من هذا المنظور ، أو إن شئت فقل : إن كون هذه التوريات موضوعة فى كلمة واحدة ينتج عنه تأثير إضافى ؛ وترتيبًا على ذلك فإن التوريات مستعملة هنا لتركيز الشعور على بيت واحد فى الكلام ، يتركز بهذه الطريقة على الاستحواذ على كل حقد شمشون ، وذلك عندما يعبر عن أحزانه وغضبه عليها . والواقع أن التورية إذا لم تنتج تأثيرًا إضافيًا تصبح بلا وظيفة وتنعدم أهميتها ؛ ويجوز لنا القول : إن التورية ، بقدر تبرير الغموض ، تتحرك صعودًا ونزولًا على مقياس النوع الثالث . إن صح ذلك ، زادت الأهمية النظرية لذلك الضرب من ضروب الغموض غير أنه لن تتوافر له الأمثلة

التى تهم قارىء الشعر . ولكن أرى أن ذلك غير صحيح ، نظرًا لأن مسائل الوعى هى التى تعقد هذا الأمر ، الوعى باتجاه اهتمام القارىء ، أو إن شئت فقل وعى القارىء للتفاعل الداخلى interaction بين الأجزاء المختلفة فى ذهنه ، وكذلك وعيه بالأسباب التى يمكن عن طريقها تبرير التورية أمامه . بداية ، سوف أُدخل ضمن هذا الضرب من الغموض وعى القارىء للتورية بصفة أساسية وليس وعيه لنتائجها . فلربما نتج معنى إضافى نظرًا لتركيب معنيين فى كلمة واحدة ، ذلك المعنى الذى لا يعمل عمله إلا عندما لا يكون القارىء مهتمًا به وإنما بالحقيقة التى مفادها أن المعنيين قد رُكِّبا فى كلمة واحدة ، حتى يتسنى لنا القول عن مثل هذا المعنى بأنه استنتاج من الحقيقة التى مفادها أن هذين المعنيين قد ركّبا فى كلمه واحدة

أنت ، يا من حدد الوقوف ،

افعل كما فى حوزتك ، والمس خفيفًا

ذلك الذى نقترحه ، واعْلِ صوت كل ما يمكن أن يسمعه الجميع .

(الفردوس المفقود ، المشهد الخامس ، ٥٦٥)

الأصل الإنجليزى :

Ye, who appointed stand,

Do as you have in charge, and briefly touch

What we propound, and loud that all may hear.

(. ٥٦٥ Paradise Lost, vi.)

إنها حالة من حالات التهكم اللاذع الذى يوجه الشيطان Satan خطابه من خلاله إلى رماته ؛ إن هذه الحالة تعلو كثيرًا على الإبداعية إلى حد تبدو التوريات عنده وكأنها شكل من أشكال التعميم . هنا ، وفيما يتعلق بالتوريات التهكمية بشكل عام ، فإن مسألة التهيؤ للحالة الذهنية المقصودة يحتم علينا تركيز اهتمامنا على الإبداعية ؛ على الطريقة التى يجرى بمقتضاها تفسير الكلمات من قبل رماة الشيطان من ناحية ومن قبل الملائكة الذين لم يستمعوا بعد إلى أصوات المدفعية ؛ أو إن شئت فقل التركيز على

الحقيقة التى مفادها أن هذه الكلمات تشكل توريات بالفعل . وأود أن ألح هنا على أن القضية ليست قضية "وعي" الوسيلة ككل ، وإنما وعى جزء معين منها ؛ والسبب فى ذلك اننا يتعين علينا أن نستشعر دومًا الشك إزاء التناقضات التى تعتور فكرة الوعى ، التي يمكن ، كما هو الحال فى مالا نهائيات الرياضيات ، أن تكون قصصًا fiction أو ناتجًا من نواتج التعريف . والوعى يغطى فى المسائل الأدبية تشكيلة من التناقضات ، كما هو الحال بين التذوق والتحليل ، ورؤية أو عدم رؤية تسلسلات فرضية من الفرضيات ؛ وأنا ، هنا ، أعنى بالجزء الواعى من التأثير أهم جزء ، أو إن شئت فقل : إنه ذلك الجزء الذى يكون من الطبيعى تمامًا له أن يوجه اهتمام القارىء . ومن هذا المنظور ، فإن التمييز الواضح أو الواسع بين المعنيين الداخلين فى الموضوع يحتمل أن يضع الغموض فى بؤرة الوعى ؛ مهدداً باستعماله تحفة showpiece قد يترتب عليها التضحية بالشعر وجدواه ؛ أو قد يجعل الشعر أكثر وضوحًا بالنسبة للقارىء ، أكثر اعتماداً على ملاحظته بطريقة صريحة ومكشوفة ، وتعبيراً غير صادق عن الشعور . من هنا ، فإن أهم الأمثلة الواضحة على الوعى الذاتى ونمط تزايده ، يحتمل أن نعثر عليها فى شعر شعراء القرن السابع عشر الباطنيين الذين يركزون على إرادة الوعى ، وعند أسلوبيى القرن الثامن عشر الذين يركزون على العقلانية ، والوضوح ، والهجاء ، كما نجده أيضًا عند أهل التورية المسالمين فى القرن التاسع عشر الذين يركزون على إعلاء المرح المهذب على المرح الصاخب .

قد نستطيع تبرير التورية للكاتب ، طالما أن جزئيها ليست لهما ارتباطات ذاتية خاصة بهما ، ولا يوحيان بضروب مختلفة من الحكم ، بأن يقولا شيئين ، كلاهما كانا متوقعًا ومتصلًا بالموضوع ، أو بأن يقولا ما نتوقعه بطريقتين ، نراهما فورا ـ برغم اختلافهما ـ يصلان إلى الشىء نفسه . وفى الحالات التى من هذا القبيل ، لا تحتاج التورية إلى اعتذار طارىء ولن تحظى باهتمام خاص . أو قد تُسمِّى التورية شيئين مختلفين تمامًا ، طريقتين من طرق الحكم على موقف من المواقف ، على سبيل المثال ، واللتين يكون القارىء قد أصبح بالفعل فى وضع يتبين معه صلة هاتين الطريقتين بالموضوع ، أو إن شئت فقل : إن القارىء أصبح بالفعل على استعداد للاحتفاظ بهذين الشيئين فى ذهنه ؛ إن تضارب هذين الشيئين فى كلمة واحدة يمكن أن يعكس توتر

الموقف بكامله . قد يمكن عندئذ ملاحظة التورية باعتبارها نقطة مهمة ومع ذلك فهى لن تفصل نفسها عن خلفيتها ، ويكون ذلك هو مبرر وجودها . والتوريات التى أقوم بدراستها هنا ، بل فى الواقع جميع التوريات التى يتم تعرفها بشكل معتاد على إنها من هذا القبيل ، تنحصر بين هاتين الفئتين ، فهى تتطلب اهتمامًا لا يكون داخلاً فى الاهتمام المطلوب لبقية القصيدة ، وأن تكون هذه التوريات زينة منفصلة فى حد ذاتها . وإن حدث عندئذ ألا يتعرف القارىء التوريات على أنها أشياء لا علاقة لها بالموضوع ومن ثم تصبح تافهة ، فذلك يعنى أن هذه التوريات بحاجة إلى تبرير .

وأشد الطرق وضوحًا فى تبرير التوريات هو الاشتقاق مع مسحة من التعلم وتسود اللغة . إن التوريات التى اقتبستها لتوى عن ملتون Milton تكتسب احترامها من هذا الطريق ؛ فالقارىء عندما لا يتبين أى تشابه بين الأفكار الداخلة فى الموضوع ، من قبيل الاختلافات التى يحتمل أن ينطوى عليها الإشتقاق ، فإن التورية تبدو أكثر تفاهة كما تبدو وكأنها تنطلق من خوف غير خطير من معنى الكلمة . وأشهر مثال على ذلك هو البيت الذى أورده ميلتون عن غدّاف إيليا Elijah :

برغم غدافيته ، تعلم أن يبتعد عما أحضروه .

(الفردوس المستعاد ، المشهد الثانى ـ ٦٢٩)

الأصل الإنجليزى :

Though ravenous, taught to abstain from what they brought.

(. ٢٦٩ Paradise Regained, ii.)

هذه تورية سخيفة ، ولو تم تبريرها عن طريق الاشتقاق ، طبقًا لما تزعم ، لكان كل شيئ على ما يرام ؛ وبذلك يصبح معنى البيت "برغم أن ـ مثلما يعترف كل إنسان ، ولكى يتضمن اسمهم ذلك ـ ذلك يتطلب معجزة بحق ." وكتطور ناشئ عن هذا ، فإن التورية يمكن أن تكون على ما يرام إذا ما اقتنعنا بأن نعطى الاشتقاق اعتقاداً مجهولًا ، كما هو الحال فى التشخيص ؛ كما هو الحال فى بيت مارفل Marvell الجميل عن الحصّادات السمراء الضاربة إلى الاصفرار . "والآن وبعد أن أنْجزَ العمل . . ."

والآن يلعب المنتصرون المهملون

يرقصون انتصارات التبن .

(فوق منزل أبلتون)

الأصل الإنجليزى :

And now the careless victors play

Dancing the triumphs of the hay.

(Upon Appleton House.)

المقارنه التزيينية بجيش من الجيوش ، وكذلك القوى الأنثربولوجية (جون بارلى كورن John Barley Corn إلخ) اللتان تستمد المقارنة قوتها منهما ، هى التى تجعلنا سعداء بالتبن hay، ومن ثم تتولد لدينا رغبة تبرير ذلك التبن بإعتقاد مفاده أن الرقصة والحصاد متصلان ببعضهما عن طريق الاشتقاق ؛ ومارفل Marvell نفسه ربما يكون لديه هذا الاعتقاد أيضًا غير أن المعجم الإنجليزى الجديد لا يشجع على مثل هذا الاعتقاد .

وعلى كل حال فالتورية عندما يمكن تبريرها تبريراً كاملًا تمامًا من خلال إشتقاقها تتوقف عن أن تكون مثالاً للغموض من النوع الثالث من منظور الإبداعية اللفظية على الإطلاق . وهنا يتعين على المرء أن يميز بين التوريات التى تستمد بعض أعذارها من اشتقاقها ومن استعمال الكلمات خارج نطاق مجالها .

عندما أنت ، أيتها المطرودة المسكينة

من كل مباهج الحب ، ترين بحق

المكافأة الكاملة والمصير المجيد

الذى يتعين أن يبتاعها لى إيمانى القوى ،

عندئذ ستلعنين تقلبك

(كارى ، إلى خليلته المتقلبة)

الأصل الإنجليزى :

When thou, poor Excommunicate
From all the joys of love, shalt see
The full reward and glorious fate
Which my strong faith shall purchase me,
Then curse thine own inconstancy.
(CAREW, To his Inconstant Mistress.)

الكلمة Excommunicate (مطرود) توشك أن تكون تورية ، غير أن كل ما فى الأمر هو استعمال معناها الحقيقى حتى يتسنى استحضار أشكال أخرى من التميز ؛ وإذا كانت هذه الكلمة توصل غموضًا من النوع الثالث ، فإن ذلك لا يحدث عن طريق التورية وإنما عن طريق مقارنة تزيينية من قبيل تلك المقارنة التى سوف أتناولها بالدراسة حالاً . استعمال الكلمات الفنية على هذا النحو ، كان يعد واحدةً من الوسائل الرئيسية فى شعر القرن السابع عشر ؛ هو فى العادة مسألة تعميم للفكرة ، أو ، العكس بالعكس ، مسألة تناول حالة بعينها . وبذلك تكون الطريقة هنا هى نفس الطريقة التى تطور عنها معنيى كلمة من اشتقاقها : ولكن فى التوريات التى اقتبسناها عن ملتون ، على سبيل المثال ، نجدها مفتقدة للخطوات الوسيطة ؛ بمعنى أننا لا نتعرف المعنيين على إنهما منطلقان من معنى واحد ؛ أى أن معرفتنا بأن المعنيين لهما أصل واحد تعد مسألة ثانوية ؛ وأن هذين المعنيين يعدان توريتين فى اللغة الإنجليزية .

أو قد لا تكون التورية بحاجة إلى تبريرها عن طريق الإشتقاق نظرًا لأن الكلمة نفسها توحى بصلة تبريرها . من هنا ، نجد عند مارفل Marvell أن الروح الحاسمة Resolved soul ، فى الحوار الذى يدور بينها وبين المتعة المُبْدِعَة created pleasure تقول الروح للموسيقى :

لو أنى ليس لدى سوى وقت أضيعه
عليكِ لرتّبته كله .

توقف أيها المُغْرِى ! لا أحد يستطيع أن يسلسل ذهنا

لا يستطيع أن يربطه هذا الوتر الحلو .

الأصل الإنجليزى :

Had I but any time to lose

On thee I would it all dispose.

None can chain a mind ! Cease Tempter

Whom this sweet Chordage Cannot bind.

التورية محكمة هنا ، وبخاصة أن معظم الأوتار (الأنغام) تكون أضعف من السلاسل chains ، وبذلك تصبح العبارة شكلاً من أشكال التناقض الظاهرى ، كما أن هذه السلاسل لا يمكن أن نحسها باللمس ، لدرجه أنها تشكل نوعًا من الغلُوّ . ومع ذلك فهى ليست تورية خالصة (وهى ، من باب التذكرة ، مبررة بفعل الاشتقاق) نظرًا لأن الذهن لا يتحتم عليه أن يقفز متجاوزًا المسافة التوسطية ؛ الكلمة نفسها تتضمن شكلًا من أشكال الوهم أو الخداع ، عن أوتار الآلات الموسيقية ، وهذا الوهم أو الخداع يباعد بيننا وبين مجرد الاستياء أو الضجر (من منظور "أن تلك هى الطريقة الخاطئة التى يتعرف بها الشاعر الكلمات") جراء اضطرارنا للقفز قفزًا عشوائيًا وإلى مسافة بعيدة جدًا .

وهذا الشكل من أشكال اللياقة ، إلى حد ما ، هو الذى يجعل توريات مارفل أخّاذة وغير منفصلة عن شعره ؛ هذه التوريات عبارة عن أشياء يصعب أن تحسها اليد ، ويحاول مارفل أن يستشعر الجو الإليزابيثى حولها ، ليلمح بما مفاده أن من السهل تمامًا إنتاج التوريات وأن الأمر لا يدعونا للقلق إزاء كرامتنا فى مثل هذا الأمر . فقد زادت صعوبة التورية نظرًا لتنظيم اللغة ، إضافة إلى توظيف كرامتنا توظيفًا جادًا . ولما كان الإليزابيثيون على استعداد تام ، على سبيل المثال ، لصناعة تورية عن طريق النطق الخطأ للكلمة ، فضلاً عن إنهم كانوا مستعدين أيضًا للتعامل مع التوريات باعتبارها مجرد لبنات عارضة ، لا تحتاج إلى مزيد من التنقية ، فإن ذلك يسهل لنا جمع أى عدد منها للغزليات أو للخطابات الغاضبة . وعندما آن أوان قلق الإنجليزية

على "سلامتها" فإن أقصى ما أصاب التورية فى ذلك الحين هو ألا تكون تورية رديئة ، بمعنى أن التورية تتفق مع الوحدات الثلاث unities ليس إلا ؛ فقد كان بوسع التورية أن تقف مستقلة وكان بوسعها أيضًا أن تتوقع الإعجاب بها ، فضلاً عن كونها أيضًا شيئًا أكثر أناقة ورقيًا .

على كل حال ، لم يكن التغيير حادًا ؛ وتناقضًا مع ما سبق أن قلت به ، يتعين عليَّ أن أورد هنا شكلًا عجيبًا من أشكال الغموض أخذته من دريدن Dryden ، وهو ما يوضح تمامًا البراعة الشكسبيرية فيما يتعلق بالسبل والوسائل التى يمكن عن طريقها الحصول على تأثير كلى . وقد اقتبست ما يلى من قصيدة دريدن المعنونة وفاة أمينتاس :

ولكن سرعان ما وجد

السماء من حوله ملبدة بسحب كئيبة زفتية اللون ،

وريح شرقية ، وندى على الأرض .

الأصل الإنجليزى :

but soon he found

The Welkin pitched with sullen Clouds around,

An Eastern Wind, and Dew upon the ground.

فى نطاق الكثافة الطنانة والمدوية لعبارات دريدن التفصيلية الواضحة الموجزة ، فى هذا الاستعمال الروحى للغة ، لن يتعين علينا أن نبحث عن الثراء الحسى للمعنى . غير أن الكلمة pitched تعنى كلًا من "مُسَوَّدٌ كما لو كان بالزفت بفعل السحب الرعدية" كما تعنى أيضًا "منصوب مثل خيمة" ، ولذلك فإن السماء welkin تبدو على الفور وكأنها مُلَفَّعة كما تبدو كما لو اقتربت ؛ وربما كان المعنيان يؤثر كل منهما فى الآخر ، وأصبح قماش الخيمة مزفتًا ومسودًا فى محاولة يائسة لمنع المطر . والتأثير هنا ليس "ثريا" ، والسبب فى ذلك ، أن دريدن ، حتى وإن كان للكلمة معنيان هنا ، يستعملهما بشكل من أشكال الصرامة والشدة ، فضلاً عن إنهما مستخلصان استخلاصًا حادًا من العالم العملى . ولكن هذه الحالة تبدو فريدة فى نظرى ، نظرًا لأنها تشكل تورية

ناضجة ، من قبيل تلك التوريات التى كان من الطبيعى لشعراء عصر إعادة الملكية إلى إنجلترا أن يعوها ، والتى حولوها ، عندما استعملوها ، إلى غموض هو بكل صراحة من النوع الثالث ، ومع ذلك يبدو أن المقصود للقارىء هو تشرب هذه التورية دون أن يحس بوجودها . ويستعمل دريدن هذا المنعطف العبارى فى موضع آخر ، وهو يشكل تورية من جديد :

أوه استدع تلك الليلة من جديد

وزفّتها كلها بظلامها ؛ ثم ضعنى

فى صحراء نائية ، محنصراً بذئاب الجبال

لتعوى من حولى :

(النساء الغريمات ، الفصل الثانى ـ المشهد الأول)

الأصل الإنجليزى :

O call that Night again;

Pitch her with all her Darkness round; then set me

In some far Desert, hemm "d with Mountain Wolves

To howl about me: *(Rival Ladies, II.i.)*

(هى الليل) . أعتقد أن دريدن كان يفكر فى العبارة pitch round (يخيم من حول) من منظور إنها تعنى (يزرع دائرياً ويسوِّد) ، وليس بوصفها تورية ، تستهدف التحليل ، وإنما بوصفها تعبيراً مسكوكاً ، من قبيل التعبيرات الفرنسية المسكوكة التى تشتمل على كلمات من قبيل الكلمة Jeu . المحاولة المبذولة هنا لجعل الإنجليزية "منتظمة" regular ، مثل الفرنسية ، تعطى دريدن ، من وجهة نظرى ، ضروباً أخرى محيرة من الغموض الذى من هذا القبيل . يبدو أن دريدن يزعم أنه يقول شيئاً واحداً فقط ، حتى عندما لانستطيع أن نتبين الشكل المقصود من بين الاثنين . هذا هو بوليفيموس Polyphemus يظن أن جالاتيا

أكثر تمردًا من الفيضان الآخذ في الارتفاع

والطاووس الممتدح لا تصل خيلاؤه إلى نصف كبريائه

الأصل الإنجليزي :

More turbulent than is the rising flood,

And the praised peacock is not half so proud.

"الطاووس الذي يمتدح عمومًا بوقاره" أو "الطاووس عندما يكون قد امْتُدِح بالفعل" ؟ وهذا المعنى ترجمة مباشرة للعبارة اللاتينية laudato pavone superbior ؛ ولكن بفارق أن الشك في الترجمة الإنجليزية أكثف من اللاتينية .

سوف أورد هنا أربع توريات من القرن الثامن عشر ، مسلسلة حسب زيادة الوعي الذاتي .

دع هذا يرفع قصورًا ، ويشترى عزبًا ،

يجبى ضريبة ، أو يفلح حظًا ؛

مع مخصيين مغرِّدين يملأون مسرحًا مرخصًا ،

ويهدهدون حتى العبودية عصرًا خاليًا من الفكر .

(جونسون ، لندن)

الأصل الإنجليزي :

Let such raise palaces, and manors buy,

Collect a tax, or farm a lottery;

With warbling eunuchs fill a licensed stage,

And lull to servitude a thoughtless age.

(JOHNSON, London.)

الكلمة licensed (مرخص) تشير ، حسب فهمي لها ، إلى قانون التراخيص Licensing Act ، كما تشير بسخرية غريبة مفعمة بالقوة إلى أنهم لديهم كل أنواع

"الحقيقة" truth ؛ فى حين أن "الذهب" gold و"البودنج" pudding يمكن الحصول عليهما عن طريق التملق . وقد يكون "الذهب" gold أثقال الموازين التى توزن weighed بها "الحقيقة" truth ، وبذلك يتسنى للشاعر أن يكذب الكذب الذى يراه مجديًا ؛ أو قد يكون المعنى هو : أن كل أشيائنا قد تكون متشابهة ومرغوبة بالقدر نفسه أيضًا ، إلى حد أن المؤلف رغم جوعه وعقلانيته ، فهو "صادق" truthful وقلق على سمعته ؛ كما أن نصيبه من "الثناء" praise و"البودنج" pudding يتعين الوصول إليه بحرص أمين . هذا المنظر ، بشكله المتواضع ، نأخذه على أنه منظر جذاب ؛ وعليه فإن هذه النسخة تتسم بطابع الاحتقار ولكنها خالية من المرارة التى فى النسخة الأولى . فى هاتين النسختين كلمة "الثناء" praise هى كلمة النقاد الجيدين ، وهذا الثناء "فارغ" empty إلى جانب "البودنج" pudding بمعنى يمكن أن يكون متعاطفًا مع جوع الشاعر ، أو من منظور أن هذا اقتباس متخيل من الشاعر مستهدفًا بذلك إعادته إلى الاحتقار . ولكن قد يكون هذا الثناء "فارغًا" empty مثلما هو غير مبرر ، باعتباره "ثناء" praise على (بمعنى من أو إلى) الرعاة patrons الأثرياء الذين استطاعوا شراء التحايا والمجاملات ؛ هنا يوحى "الذهب" gold بالاحتقار ، ولا يبتعد عنه مطلقًا فى ذهن ألكسندر بوب ، ويصبح معناه "زينة شعرية رديئة" ؛ كلمة "بودنج" pudding تشكل ثنائيًا مع كلمة "الحقيقة" truth ، فى إطار النظام الطبيعى للتضاد أو التناقض ، وتعنى إما الطعام الرخيص الذى يستطيع شراءه ، أو قد تعنى الواقع "الجامد" solid لكتاباته الكئيبة الجديرة بالاهتمام . وعلى كل حال ، فإن النعتين "جامد" solid و"فارغ" empty يتعارضان مع التناقض الذى بين "قابل للرشوة" venal و"أصيل" genuine ؛ إنه لمن سخاء بوب ومرحه أن يتعاطف بهذا الشكل مع "البودنج" pudding ؛ كما أن انفصال الشاعر عن أى حكم من الحكمين اللذين فى الموضوع ("الحقيقة" truth التى يمكن أن يحكيها الرجال الذين من هذا القبيل ، و"الثناء" praise الذى يمكن أن يكسبوه ، ليس فى أى منهما ما يجعل ألكسندر بوب ينفعل بهما) هو الذى يجعل عملية "وزنهما" تبدو مضحكة .

طريقة التفسير هذه يمكن تطبيقها تطبيقًا واضحًا على المشاعر التى يفرضها القارىء على المادة ؛ قد تكون هناك فائدة ناتجة عن التناقض بين الاستجابة المختزنة والاستجابة التى يتطلبها المؤلف . وأنا بنفسى أرى ، فى الحالة البين بين التالية ، أننى

أصف موقف ألكسندر بوب ، غير أن مثل هذا التحليل كان يمكن أن يحقق هدفه لو أنه وصف فقط موقف غالبية قرائه . إن ألكسندر معنى ظاهرياً هنا بوصف ذلك المنزل العظيم الذى ينتمى إلى القرن الثامن عشر ، حتى تبدو عظمة هذا المنزل مبتذلة وسوقية وغبية .

بنايته بلدة ،

بركته محيط ، روضته مُنْخَفَضٌ .

من الذى لا يملك سوى أن يضحك ، عندما يرى السيد ،

حشرة تافهة ، ترتعش فى نسيم .

سيدى يتقدم ، بطلعة ملكية ،

مصاب بأذى السرور العظيم الذى سَيُرى .

لكن أصْغِ ، الساعات الطنانة تدعو إلى الغداء ؛

مائه خطوة تكشط رخام الصالة ؛

أهذا غداء ؟ أهذه غرفة لطيفة ؟

لا ، إنها معبد ، ومجزرة .

(مقالات أخلاقية ، ٤)

الأصل الإنجليزى :

his building is a town,

His pond an ocean, his parterre a down.

Who but must laugh, the master when he sees,

A puny insect, shuddering at a breeze.

My lord advances, with majestic mien,

Smit with the mighty pleasure to be seen.

. . . .

But hark, the chiming clocks to dinner call;

A hundred footsteps scrape the marble hall:

. . . . . .

Is this a dinner? this a genial room?

No, "tis temple, and a hecatomb.

(Moral Essays, iv.)

كل هذا يشكل متعة عظيمة ؛ ولكن قبل أن نختم كلامنا باستنتاج أن حكم ألكسندر بوب الجيد قد اختلف فعلًا مع العظمة التى كان يجسدها بشكل واضح ، يجب ألا يغيب عن بالنا القول الذى مفاده أنه مثلما اكتشف أغسطس Augustus روما ، فإن دريدن Dryden اكتشف أيضًا "الطوب" الإنجليزى "وتركه رخامًا" ؛ يجب ألا يغيب عنا أن الأوغسطيين اهتموا بالعمارة وبما فعله أغسطس Augustus ؛ إن جزءًا كبيرًا من ثقة وصلابة موقفهم من الحياة كان يعتمد على دلائل معاصرة صلبة من الفخر والعظمة الوطنية . وألكسندر بوب عندما يتنبأ بتدمير المبنى تكتسب لغته روعة تستعيد تلك العظمة الوطنية وتعكسها :

عصر آخر سيرى السنبلة الذهبية

يُكَوِّن المنحدر باللون البنى ، ويومئ للروضة ،

الحصاد العميق خطط لدفن افتخاره كله ،

وسيريس الضاحك يأخذ الأرض على عاتقه من جديد .

الأصل الإنجليزى :

Another age shall see the golden ear

Embrown the slope, and nod on the parterre,

Deep harvest bury all his pride has planned,

And laughing Ceres reassume the land.

تبدو لى هذه الأبيات وكأنها توصل ذلك الذى نسميه ألفة فطرية مع الطبيعة ؛ نحن هنا مضطرون إلى رؤية حقل القمح وكأنه شىء رائع جداً قديم قدم الإنسانية ، ومتكسر رغمًا عنه ، مثل البحر ، إلى وديان . ولكن هذا الحقل ، بطبيعة الحال "يدكّن" embrowns أيضًا ، كما أنه أكثر كونية ، و"يُذَهِّب" gilding و"يومئ إلى الروضة" nods on the parterre مثل دوقة ؛ الأشياء الشائعة تتحول إلى أشياء محترمة عن طريق مقارنة متبادلة تعتمد كلية على كرامة الأعراف والقوانين الكنسية Canons . العظمة هنا من النوع الوطنى وليست عظمة شخصية ؛ الديموقراطية سوف "تدفن" bury حكومة الأقلية ؛ ولكن العظمة الوطنية تتركز الآن على حكومة الأقلية ؛ وإذا كان الشعب كله قد اكتسى عظمة ، فذلك من خلال عظمة دوق شاندوس Chandos .

هذا المثال من أمثلة المقارنة المتبادلة التى ترفع طرفيها وتعليمها يبدو لى غريبًا إلى حد ما ؛ فى هذه الحالة ، نجد أن الإعجاب الكامن فى السخرية هو الذى يتهيأ حتى يكون مصدراً للطاقة اللازمة لهذه الاستعمالات الثانوية والفرعية : كما يعد هذا الإعجاب أيضًا بمثابة مثال على الطريقة التى يمكن بها استدعاء شعور طبيعى "وردزورثى" Wordsworthian لا عن طريق اهتمام منعزل كئيب بالطبيعة بحد ذاتها ، وإنما عن طريق تصور الطبيعة فى ضوء السياسة الإنسانية . وعلى أية حال ، فأنا يحدونى أمل كبير أن توافقونى أن هذه الأبيات توصل ذلك النوع من التعاطف توصيلاً مكثفًا ؛ إن هناك معنى من معانى ضخامة الحصاد خلال بلد بكامله ؛ أن الغوث الذى يتوحد المعاق به للحظة ، مع شىء له مثل هذه القوة والضخامة هو الذى يعطى هذين الدوبيتين مقياسًا غير عادى تمامًا .

استعمال المجاز المعتاد لصناعة عبارة ، ليس هو المقصود ، بطبيعة الحال ، بالتفسيرات العديدة . فالاستعمال المعتاد هو أن تروى قصة جذابة ويكون واضحًا أنها تعنى شيئًا آخرًا ، شيئًا يكون ، على سبيل المثال ، دينى أو سياسى ولا يكونهما معًا ؛ حتى يمكن أن يكون هناك معنى حقيقى واحد فقط ، والذى يكون المعنى الأول مجرد وسيلة صريحة لتوصيله . (8) والقارىء لا يعرف هذا المعنى على أنه غامض ، ولكن نظرًا لتظاهره بالغموض ، فلربما كان ذلك من قبيل تحاشى شىء من الرقابة ؛

كما يتحتم على الناقد أن يتدبر العواقب المترتبة على الوسيلة قبل أن يقطع بأنها غامضة أم لا . وفي شعر الإخلاص والولاء تستعمل هذه الوسيلة ، شأنها شأن الشعر ، لفرض الهدوء على الكاتب وتسمح له بتحاشي وتجنب عاداته التكتمية ؛ كما أن اللغة الجنسية كلها تقريباً ، كما هو الحال في قصيدة جراى Gray عن القطة cat ، تشكل هرماً من الوسائل التي من هذا القبيل . وبهذا المعنى يمكن أن يدخل ضمن الغموض ، ما مفاده أن حالتين شعوريتين تكونان متضمنتين حول أمر واحد هو الذي يكون في المتناول ؛ ولكن المجاز يعد لهذا السبب ، شيئًا طارئًا . وكمثال على هذا الشيء الطارئ أو العارض ، سوف أتناول بالدراسة مقطوعة من قصيده هربرت Herbert العجيبة الرائعة عن "الحج" Pilgrimage ، التي تتوقع بدقة "تقدم الحاج" Pilgrim"s Progress، كما تشتمل على كل من الغموض الخاص والغموض العام الخاصين بالنوع الثالث من الغموض ، وهما مكونان من التورية ، الاستعارة وتشكيلة من الشعور .

ذلك قادني إلى أحْراج العاطفة ، التي

يسميها البعض البلْيحاء :

مكان خرب ، ولكن غني أحيانًا .

هنا سُرِق مني كل ذهبي ،

ما عدا ملاك طيب واحد ، الذي كان صديقًا قد ربطه

بالقرب من جانبي .

الأصل الإنجليزي :

That led me to the wild of Passion, which

Some call the wold:

A wasted place, but sometimes rich.

Here I was robbed of all my gold,

Save one good Angel, which a friend had tied

Close to my side.

الكلمة Angel (ملاك) فيها ، بطبيعة الحال ، تورية على اسم العملة coin ؛ كلمتي wild و wold كما نطق بهما هربرت فيهما توريتان على الكلمتين willed و would . وأبرز ما في هذه المقطوعة الشعرية هو نغمتها tone المملة ، الجافة ، الخالية من الزخم ، التي يوفر تناقضها مع الشعور والخبرة المنقولة أهمية كبيرة لهذا النوع من الكتابة المسطحة ؛ هذا النوع نفسه من العبارات المسطحة موجود فعلاً في لغة الكتب الأربعة الأولى من العهد الجديد Gospels . هذا يصبح أمرًا ممكنًا ، نظرًا لأن هربرت ينتهج ، في القصة الظاهرية ، أسلوب الرحالة ، ليذكر بعد ذلك بفترة طويلة ، أين هو وما حدث له ، كما لو كان يزجي الوقت وحسب . هناك العديد من الوسائل الجيدة لتنفيذ ذلك ، وبخاصة في الكلمة good (طيب) ، التي يعني الرحالة بها ، كما هي في العبارة "سيفي الجيد" "قطعة مفيدة جداً من الذهب" ، في حين يعني الباطني بها "مقدس" holy ويستعملها كعلامة فارقة ومميزة : "أنا أعني الملاك الطيب ولا أعني الملاك الشرير ، من الملكين اللذين يصاحبان الإنسان" (٩) . "العاطفة" passion في القصة الظاهرية اسم علَم يلح على المجاز allegory وله مدى واسع من المعاني ، نفاد الصبر نتيجة الاستياء ، الشغف بالجسد البشري ، ومطامحه في البلاط الملكي الذي هجره وتخلى عنه ؛ وليس من السهل أيضًا تجاهل الصلات الخفية التي لكلمة passion (عاطفة) عن طريق المعكوسات ، مع "عذاب" passion المسيح . (أنا أتكلم ، بطبيعة الحال ، عن المعنى الشعري لكلمة "العاطفة" passion ؛ أما معناها الممل المبتذل فلا يرقى إليه الشك مطلقًا .وقد قال أخوه : "إنه لم يكن معفيًا من العاطفة وسرعة الغضب" التي تعد "نقائص يتعرض لها جنسنا كله ، ولكن باستثناء ذلك ، دون توبيخ أو لوم في أعماله .")

يتعين على المرء أن يضع هذه المعاني في اعتباره عند تناوله للبيت الثالث ، الذي يبدو لي غاية في الجمال . فهو يناسب القصة الظاهرية تمامًا ؛ فالرحالة يسقط تعليقًا على الشكل الخارجي العام للمكان place ، قبل أن يقصد إلى الحادثة التي جعلت المكان جديرًا بالذكر ؛ ومع ذلك فنحن عندما نتساءل عن الشكل الذي يمكن أن تكون عليه الثروات riches العارضة لنبتة من نباتات البليحاء wold نجد أنفسنا (بعد استعراضنا للصحارى والواحات ، وبساتين أسبانيا وصخورها الجرداء ، والملاحظات

التى وردت عند هوارس والبول Horace Walpole عن بلنهايم Blenheim والتى مفادها أنها كانت تشبه قلعة غول قام بتخريب الريف المحيط بها) فى أرض الحوريات عند سبنسر spenser ، وسط خراب شاسع غير إنسانى ، والترف الرائع للقلاع المسحورة . وإذا ما أخذنا هذه العبارة على أنها عبارة عن حياة الشاعر هربرت نفسه ، نجد أنها تلخص بكرم سخى عملية حكمه الطويلة المؤلمة على الموضوع ، فى ظل شكل خارجى يقال فيه كل ما يسمح به التكتم ؛ وبذلك تتحول قراءة القصيدة إلى موقف اجتماعى يتطلب شيئًا من اللباقة والرقة ؛ إن قراءه متلهفون على ما يمكن أن يستخلصوه من ذلك الذى يسمح بتساقطه .

وأنا أورد هذا المثال هنا ضمن الشكل الثالث من أشكال الغـ ـوذ ، نظرًا لأن وسائله ، المجاز والتورية الصحيحة ، تعدان أكثر الوسائل وعيًا فى إنتاج الغموض ، ونظرًا أيضًا لأن الحالة النفسية للمعنى الظاهرى تعد أكثر تأثيرًا إذا ما قابلناها بالحالة النفسية فى القصة المقصودة (المعنى الحقيقى) . غير أن هذا الثنائى الخاص يعد من الثنائيات العادية فى حياتنا المعتادة ، الموقف بحد ذاته "قوي" جدًا ، إلى حد أننا نحس المعانى المختلفة كما لو كانت وحدة مترابطة ، وربما كان من المعقول إدراج المقطوعة ضمن النوع الرابع من الغموض . ولعلنا نلاحظ ، بصفة خاصة ، رد الفعل المنعكس ، مثلما يقول الكيميائيون ، الذى نحصل عليه إذا ما أخذنا الكلمة passion "عاطفة" بمعناها الطقسى liturgical ، وبذلك تصبح المقطوعة عن حياة نكران الذات بدلًا من أن تكون عن حياة الطموح . صحيح أن "المكان" place كان جبليًا (مليئًا بالصعوبات) ، خَرِبًا wasted (من حيث أن معنى هذه الكلمة من ناحية هو "بعد أن بدد كل قواه" ومن حيث "أنه خرَّبته الغيلان" من الناحية الأخرى) ، وصحيح أيضًا أن المكان كان مجزيًا فى بعض الأحيان ، وأن الذهاب إليه هو الذى أفقد الرحّالة ذهبه كله all his gold (لم يعد بعد بالمعنى المجازى) اللهم باستثناء ملاك واحد طيب one good angel . حتمية أن يكون هناك تلميح بهذه القراءة البديلة يعطى انطباعًا ، لا بالشك ، وإنما بعنصر استثارة الشفقة وبالتواضع ، من منظور أنه أصبح بعد صراعاته كلها لا يحيا سوى حياة واحدة من بين الحيو الطيبة المتيسرة . وأنا لا أرى إن كانت هذه الوسيلة تنتج على أفضل نحو أو تقوم على أفضل نحو أيضًا من خلال

وضـعـهـا فى بؤرة الوعى ؛ إنهـا ليست من الغـمـوض الضـارب الجـذور حتى يمكن أن ندرجها ضمن النوع الثالث .

بذلك نكون قد وصلنا فعلاً إلى النوع الرابع ، الذى يكون الغموض فيه أقل وعياً ، نظراً لكبر مساحة قبوله والتسليم به ، وملاءمته للوحدة الأكبر . وسوف أنهى هذا الفصل ببعض الملاحظات عن الانتقال .

فى النوع الثالث من الغموض ، عندما تكون فكرتا الغموض منفصلتين انفصالاً حاداً وواعياً عن بعضهما ، يجد الإنسان نفسه مضطراً للتساؤل عن قيمة هذا النوع من الغموض . لا بد أن يبدو الأمر تافهاً إذا ما استعملنا كلمة واحدة مع بذل جهد فى حين يسمح الوقت لنا باستعمال كلمتين بطريقة أبسط ؛ وحتى عندما يكون الوقت قصيراً فإنه يبدو أنفع مرتين ، بشكل من أشكال الطريقة العددية . كما أن قيمة التشكيلة العامة للغموض الذى يكون من النوع الثالث لم تتضح بعد ؛ لعلك تذكر كيف أن بروست Proust ، فى نهاية تلك الرواية العظيمة ، وبعد أن أقنع القارىء بنضوج عبقريته الكامل الذى مفاده أنه سوف ينتج رؤية نبوئية ، ينتج بإيمان تعاطفى ، وكحقيقة ذات قيمة مطلقة ، ما مفاده أننا ونحن نعيش أحياناً فى مكان من الأماكن فإن مثل هذا المكان يذكرنا بالعيش فى مكان آخر ، وأن هذا ، نظراً لأننا نعيش ظاهرياً فى مكانين ، يعنى أننا خارج الزمن ، فى حالة الطوبى الوحيدة التى يمكن أن يتخيلها هو . والحياة لا تطاق فى المكان الواحد (الغلاف الجوى ، والمناخ الذهنى) ؛ وفى المكانين تكون الحياة سعادة غامرة . ترى هل الرقم اثنان ، الذى يضطر الإنسان إلى تأمله ، هو الذى له هذا الطابع المشجع ؟ هل العيش فى عدد + ١(١ + n) أماكن أقيم بالضرورة من العيش فى عدد (n) ؟ إذا انعدمت الصلة بين طرفى المقارنة التزيينية ، معنيي التورية ، اللهم باستثناء أن كليهما ذو علاقة بالموضوع المطروح ، فإننا قد نظن أن المقارنة يمكن أن تعطى مجرد متعة تافهة ولا تكون التورية طَرِيفَةً بشكل خاص . وبذلك نكون قد عدنا للفكرة التى طرحتها فى بداية هذا الفصل ، والتى مفادها أنه ما دام الغموض قيماً فإنه لا يمكن أن يكون كله من النوع الثالث .

وأنا أرى أنى قد أوضحت بالأمثلة كيف أن شكلاً من أشكال الغموض يمكن أن يقترب من تعريف النوع الثالث ، الذى يمكن اعتباره حداً إلى حد ما ، ويظل مع ذلك

قيمًا ؛ ويجوز لي القول هنا أيضًا أن هناك شكلاً من أشكال الاتباع الرسمي في الصلة التي تكون بين فكرتين ، حتى وإن كانتا لهما مجرد صلة بالموضوع وليستا بحاجة إلى الوصل بينهما بطريقة خاصة . والسبب في ذلك أن الإنسان أصبح يعتاد هذه الوسائل لكونها تستعمل في وصل الأشياء بطريقة مضيئة ، كما أن هناك أيضًا متعة توقع رؤية المصادفة حتى عندما تكون خالية . إن الجزء الأكبر من الإعجاب "بالأسلوب" style ما هو إلا ممارسة من هذا القبيل وبهذه الطريقة . ومع ذلك ، نستطيع القول دون ما خوف أن اعتقاد بروست Proust ، باعتباره أمرًا من أمور كتابة الرواية ، مقنع تمامًا ؛ وأن اللذة والمتعة في الأسلوب تفسر دومًا عن طريق هذه الازدواجية المعقدة الثنائية ، التي يتحول فيها الخطيبان في الجدل إلى النوم في فراش واحد في العبارة ؛ وأن الإنسان لا بد أن يسلم أن عدد + ١(١+ n) أقيم من أي شيء اللهم باستثناء نظرية القيمة الباطنية المراوغة . إن من يعتنقون وجهة النظر هذه إنما يتخذون لأنفسهم ملاذًا وملجأ في فكرة الكائن الغامضة ، وأن الأشياء كلها تعمل من أجل الخير ؛ ومن وجهة النظر هذه ، يجب أن نتوقع أن نكتشف ، من بين حالات الغموض ، حالات أهم وذلك عندما توضع حالات عدة من الغموض مع بعضها ، وذلك في الفصل التالي ، وعندما تمثل حالة من حالات الذهن .

الهوامش

(١) ويخبرني السيد / إدموند بلوندن Edmund Blunden بأن أوضح لي أن هود Hood تحتم عليه أن يسن المادة ويشحذها طلباً للقمة العيش ؛ ومن ثم تتمثل المشكلة الوحيدة في الأسباب التي جعلت جمهوره يرغب في ذلك

(٢) التروته : سمكة السلمون المرقط (المترجم)

(٣) التيمالوس والرد : نوعان من السمك (المترجم)

(٤) أظن أن ج . ك . شيسترتون G. K. Chesterton قد امتدح هذا البيت في واحدة من قصصه البوليسيه . ولهذا الرجل قدرات كبيرة بوصفه ناقداً لفظياً ، وتتجلى هذه القدرات بشكل أساسي في الملاحظات العابرة ، وهنا يتعين على أن أعترف وأقر بما استفدت من استعمالي لهذه القدرات .

(٥) إن ما أحارني هنا هو صيغة أكثر عمومية من صيغ الاعتراض الذي أثاره النقاد ، والذي مفاده أن التورية بحد ذاتها لا تعد غموضاً .

(٦) ربما يكون سحر الأغنية نابعاً من غموض أكثر واقعية ؛ بمعنى أن "العبرة" moral تتعارض تعارضاً كبيراً مع مزاجه وحساسيته بل وحتى مع أسلوبه .

(٧) من المستحيل أن يتوقع هربرت لنفسه هالة القداسة مثل واحد من القديسين وكان يمكن له أن يعد ذلك من قبيل الذوق الفاسد لو أن مفسراً من المفسرين قال : إن هربرت كان يريد ذلك . وهذا يذكرني بالغضب الذي انتابني جراء استعمال أحد النقاد لقصيدة من قصائدي التي خاطبت نفسي فيها كما لو كنت شخصاً مخادعاً أو غير أمين . فقد قال هذا الناقد عن هذا الخطاب : إنه اعتراف مدهش وتساءل بدقة عما جرى لي . وفي ظني أن ذلك كان بمثابة افتقار مشين للكفاية من جانب هذا الناقد . وسبب انعدام البراعة والكفاية هنا مفاده (كما هو الحال في حالات أخرى عديدة) أنني كنت أسجل ، إلى جانب المعاني الأولية المحتملة ، الإيحاءات التي في خلفية الذهن والتي يمكن أن تقوى وتدعم هذه المعاني . مجموعة الأفكار الخاصة بخاتم الزواج ودائرة الخلود تقويها وتدعمها فكرة هالة القداسة ؛ ومن ثم تصبح هالة القداسة جديرة بالتسجيل ، برغم أنها غير مرشحة للمعنى الأولى . قد تكون مسألة التمييز بين الأمرين طول الوقت من قبيل الحذلقة ، ولكن الفشل في صنع ذلك في بعض الأحيان يجعل التحليلات تبدو أكثر وحشية أكثر مما قصدت لها . ومع ذلك وقبل كل شيء ، فإن ذلك يحدث رغم أني أردت أن أعطي وزناً كبيراً لوجهة النظر هذه . وأنا لست متيقناً أن هربرت لم يقصد للقصيدة من الناحية الدرامية أن تكون مثلما تنطق بها شخصيه حمقاء ، حتى يمكن لهالة القداسة أن تبرز على رأسه بروزاً واضحاً .

(٨) سواء قيل : إن الإستعارة غامضة أم لا ، فإن الطريقة الاستعارية لا بد من أخذها بعين الاعتبار إذ بالإمكان استعمالها فى إحداث تأثيرات هى غامضة بلا أدنى شك ؛ وهكذا نجد أن مسألة التعريف تعد من جديد مسألة ثانوية .

(٩) اعتاد النقاد على القول : إن الملاك كانت زوجته ؛ وهذا يبدو لى معنى ثانوياً ولكنه لا بد من تسجيله .

(٤)

يحدث النوع الرابع من الغموض عندما لا يتفق معنيان أو أكثر من معانى عبارة من العبارات فيما بينهما ، ولكن هذه المعانى ترتبط لتكون حالة ذهنية واضحة أكثر تشابكًا فى المؤلف . ومن الواضح أن هذا التعريف يبلغ من الغموض حدًا يغطى معه جزءًا كبيرًا من النوع الثالث من الغموض ، بل ويغطى كل شىء تقريبًا فى الأنواع التى تلى ذلك ؛ وسوف أركز هنا على الفارق بين النوع الرابع والنوع الثالث .

إن الإنسان يعى أهم جانب فى أى شىء ، لكنه لا يعى أعقد الجوانب فى مثل هذا الشىء ؛ ومجرد فهمنا للتعقيدات الفرعية لا يترك سوى انطباع فى الذهن مفاده أن هذه التعقيدات كانت من أجل التأثير كذا وكذا وأن هذه التعقيدات فى متناول الإنسان إن هو أراد أن يفحصها ويدرسها . وأنا أدرج ضمن النوع الثالث من الغموض الحالات التى يقصد للإنسان فيها أن يكون واعيًا أصلًا بالإبهام اللفظى ؛ وفى النوع الرابع يكون هذا الإبهام subtlety أعظم ، والتورية أوضح وخليط الحالات النفسية للحكم محيرًا ومع ذلك فإن كل هذه الأمور لا تكون فى بؤرة الوعى الرئيسية نظرًا لأن توتر الموقف يستوعبها كلها ويمتصها ، كما نشعر بأن هذه الأمور تكون طبيعية فى ظل مثل هذه الظروف . ومن الطبيعى ، أن يطبق القراء ، على اختلاف أنواعهم ، وعيهم بطرق مختلفة ، وبذلك يمكن للبيت الواحد أن يكون من النوع الثالث إذا ما تناولناه بمفرده ويكون من النوع الرابع عندما يكون ضمن إطار خلفيته ؛ وفى اعتقادى أن المفارقة تعد واضحة بشكل طبيعى .

لم ألاحظ قط أنك احتجت رسمًا ،

ومن ثم لم أضع لحسنك رسمًا ،

وَجدتُ (أو ظننت أنى وجدتُ) أنك تفوقت على ،

العطاء الجدب لِدَيْن شاعر :
ومن ثم نمت أنا فى تقريرك ،
وكونك أنت نفسك موجودة وجودًا جيدًا قد يكشف
كيف يصبح المكوك الحديث قصيرًا جدًا ،
متكلمًا عن القيمة ، ما هى القيمة التى تنمو داخلك ،
لقد عزوتِ هذا الصمت لخطيئتى
التى يجب أن تصل لذروتها نظرًا لكون المجد أخرس ،
لأنى لا أُتلِفُ أن الجمال صامت ،
عندما يهب الآخرون الحياة ، ويحضرون قبرًا .
هناك تعيش حياة أكبر فى عين من عينيك الجميلتين
أكثر مما يستطيع أن يبدعه شاعراك من الثناء .
(السونيته ٣٨)

الأصل الإنجليزى :

I never saw that you did painting need,
And therefore to your fair no painting set,
I found (or thought I found) you did exceed,
The barren tender of a Poet"s debt:
And therefore have I slept in your report,
That you yourself being extant well might show,
How far a modern quill doth come too short,
Speaking of worth, what worth in you doth grow,
This silence for my sin you did impute,
Which shall be most my glory being dumb,

For I impair not beauty being mute,
When others would give life, and bring a tomb.
There lives more life in one of your fair eyes,
Than both your Poets can in praise devise.

(Sonnets, lxxxiii.)

يعد شكسبير الكاتب الذى طبقت الإبداعية عليه بطريقة خاطئة فى كثير من الأحيان ؛ وإذا كان النحو عند شكسبير يبدو غامضًا فإن السبب فى ذلك يرجع إلى أن قواعد الترقيم punctuation الإليزابيثية كانت تركن إلى ذكاء القارىء كما أنها كانت معنية بالبلاغة أكثر من النحو . ويتعين هنا أن نتمهل قليلاً قبل أن نظلل هذا المركب النبيل من الدفاع والثناء بظلال التهكم والاستخفاف . ومع ذلك يتعين علينا ملاحظة موقع هذا الدفاع والثناء فى التسلسل السياقى (يبدو أن شكسبير كان قد وُبّخ على تَدَنِّيه ، وكان يجرى التخلى عنه مقابل شاعر منافس) ؛ يجب أن نتمهل أيضًا أمام هذا الخليط العجيب من المزاعم والتواضع المرير الذى يحيط بهذا الدفاع والثناء ؛ كما يجب أن نلاحظ أيضًا أن السونيتتين المتجاورتين تقولان : "أنت الجميلة بحق ، تعاطف معك بحق بكلمات بسيطة صَديقُكَ الذى يقول الحق" "وأنت تضيفين إلى نعم جمالك لعنة ، لكونك مغرمة بالثناء ، وهذا هو ما يجعل امتداحك أسوأ " . وليس صحيحًا أن الشعور ينبغى أن يكون بسيطًا لأنه عميق ؛ أو أن التهكم شبيه بهذا النوع من هجران الذات الغنائى ، أو أنهما يخففان من المواقف المشابهة ؛ فنحن ، بفضل الطاقة التى يقفز بها مثل هذا الإعجاب والإعزاز قدمًا ، نستطيع قياس الاعتراضات التى يجتازها ، فقد نتكهن عن طريق حدة ذلك الذى يجرى تناوله ومعالجته بوصفه ابتهاجًا غامرًا ، إنه يمكن أن يكون ألمًا بغير هذا الطريق .

من هنا ، فإن البيت رقم ٢ ينسجم مع كل من البيت رقم ١ أو البيت رقم ٣ . فإذا ما أخذنا البيت رقم ٢ مع البيت رقم ١ ، نجد أن شكسبير كان معنيًا فقط بأفضل اهتمامات الشاب : "أنا لم أمتدحك بالشعر لأنى لم أستطع أن أتبين أن سمعتك يمكن إعلاؤها بامتداحى إياك أكثر مما هى عليه" . هذا المعنى ، المبدئى ، له مضمونان ؛ إما ليس قبل "أن تخبرينى بأن أمدحك" ، وهو أمر مقبول بتواضع ولكن له صدى كونه

متيماً بالمدح والثناء ، أو قد يكون المعنى الثانى ليس قبل never "أن أعثر عليك" ؛ "فى وقت ما لم أكن قد اكتشفت أن خديك بحاجة إلى أحمر الشفاه ، وإن شخصيتك بيضاء ناصعة" ؛ "عندما أحببتك أول مرة لم أدرك أن لديك رغبة فى التملق البسيطة والمؤثرة هذه".

يمكن للبيت الأول أن يقف مستقلاً بذاته ، باعتباره مقدمة ، لهذه الأبيات ، حتى يتسنى للبيت الثانى أن ينسجم مع البيت الثالث ؛ وفى مثل هذه الحالة يجب وضع فاصلة بعد كلمة therefore (عندئذ) ؛ "وعليه ، عندما لا يكون حسنك قد تلطخ بالطلاء" (طلاء لخديك ، أو بصورة لك ، ثناء على جمالك أو لفضيلتك ، دفاع عن رذائلك) ، "أجد أنك تفوقت (من حيث الجمال ، من حيث الفضيلة أو من حيث همجية الحياة) ؛ "وعليه ، فإن الحكم عليك ببساطة ، دونما تنبؤ بالدفاعات التى كان ينبغى علىَّ أن أبنيها فى مواجهة إحساس منك بالخشونة ، جاء بمثابة صدمة لى عندما عرفتك بالشكل الذى أنت عليه". النص الأول من هذين النصين هو الأقوى من ناحيتين أولاهما أننى أعتبر الجملة I found (أنا وجدت) موازية للجملة I never saw (لم أر قط) وثانيتهما أن الكلمة exceed (تزيد) تريد أن تتجاوز الفاصلة لتجعل من البيت الرابع مفعولاً لها ؛ والواقع ، أننى أقلل من شأن النص الثانى لأسباب تتعلق بالاقتناع أكثر منها عدم قدرتى على قراءة البيت بشكله الجديد دون أن أفكر فيه [1] .

ويتعين علينا ، إن أردنا الوقوف على المعانى العديدة ، للبيت الرابع ، دراسة معنى الكلمة tender (عطاء) الذى تحددت دلالته القانونية تحديداً تاماً بفعل الكلمةdebt (دين) ؛ "الدفع المقدَّم لقاء المستحق". وعلى كل حال فهذا يتلون بفعل "اعتبار العرض" (هنرى الرابع ، الفصل الخامس ، المشهد الرابع ، البيت ٤٩) ؛ كما أن المعنى الآخر "الشخص القائم بالرعاية أو العناية" يمكن أن نتخيله فى الخلفية . وإذا ما اعتبرنا الكلمة tender (عطاء) مفعولاً للفعل exceed (يفوق) ، يصبح المعنى : "لقد وجدت أنك تساوين أكثر من المجاملات المعتادة المستحقة من شاعر استؤجر ليكتب فيك مدائح" ، "لقد اكتشفت أنك تفوقتِ عليكل ما يمكن أن أقوله شعراً عن الجمال" ، "اكتشفت أن رقتكِ تجاهى فاقت الرقة الخاوية التى أنا مدين لك بها باعتبارى شاعرك الأليف" ، "اكتشفتُ أنك عندى أكبر بكثير ممن يمكن أن يتدبر أن الشاعر المستأجَر

كتب مدائح مناسبة" ، كل هذه المعانى تسلم بأن دين الشاعر poet"s debt إنما هو دين على owed by الشاعر ، أما إذا أخذنا الدين على إنه دين لـ to owed الشاعر ، فإن المعنى يصبح على النحو التالى : "اكتشفت أنك أعطيتنى أكثر مما ينبغي" ، "اكتشفت أنك عاملتينى كصديق أكثر منى شاعراً مأجوراً" ، و "اكتشفت أن إحساسك ناحيتى كان أكثر كرماً من إحساسى تجاهك ، عندما ركزت فقط على عملى وكتبت لك المدائح ." وأنا هنا أشعر بالضجر وأنا أوضح تعقد المادة ؛ إن الأفكار الناجمة عن هذه التغيرات الأساسية تتمثل فى تغييرين فقط : "كنت تعاملينى كصديق ، لا كشاعر" ، و "كنت أكثر مما استطعت وصفه ." فى هذه المعانى نجد أن الكلمة tender (عطاء) مفعولاً للفعل exceed (يفوق) ولكننا عندما ننبر الفاصلة التى بعد كلمة exceed (يفوق) فإن معنى الكلمة tender (عطاء) يصبح ، كمجرد صدى ، مفعولاً ثانياً للفعل found (اكتشف/ وجد) ، "لقد اكتشفت العطاء الجدب فقط" ، "أنت لم تعاملينى كصديق أكثر منى كشاعر ، وعليه توقفت عن الكتابة " (أو ظننت أنى وجدت ذلك شكاً أكثر كرماً) ، أو قد يكون ذلك تعليقاً معاكساً للأبيات الثلاثة الأولى جميعها : "لقد كان ذلك مقصدى وحسب ؛ ظننت أن جمالك وفضيلتك كانا عاليين جداً لأن ذلك كان هو الشىء الطبيعى ؛ هذا هو المتوقع من الشاعر فى الحب ؛ هذا هو المنتظر من شاعر محترف يحاول أن يكسب حظوةً فى البلاط" . معظم الناس الذين يقرءون البيت لا يعرفون سوى المعنى الذى يقول : "لقد كنت أكثر مما استطعت وصفه" ، ولكنهم يتحتم عليهم أن يحسوا ذلك أيضاً فى الكلمة barren (جرداء / خاوية) ولكنهم ينتابهم إحساس موحش جميل عن الأمر ، إنهم يعرفون أن هناك شيئاً من المرارة تحت سطح موجة الكرم هذه .

الكلمة therefore (من ثم) فى البيت الخامس موازية للكلمة therefore فى البيت الثانى حتى يمكن لها أن تشير إلى الكلمتين found (اكتشفت) أو saw (رأيت) . أو بايقاع أكبر ، يشير البيت الخامس إلى الرباعية الأولى كلها ويبدأ رباعية جديدة . وبالتبادل ، قد تشير الكلمة therefore (من ثم) ، متحركة إلى الأمام ، إلى البيت السادس وبذلك يكون معناها : "لهذا السبب . . . . حتى يتسنى" . الكلمة report (تقرير) هى ما يقوله الناس بشكل عام أو ما يقوله شكسبير ، أو ما يكتبه شكسبير ، عنه ؛ وترتيباً على ذلك تصبح الجملة "لقد نمت فى تقريرك " ، I have slept in your report

تعنى إما "لقد توقفت عن الكتابة عنك" ، أو "لقد توقفت عن معارضة الشائعات التى تدور من حولك" ، أو "لقد دعمت إيمانى بك بأن سلمت برأى الناس الطيب فيك" . الكلمة that معناها "لكي" (قد تَظْهرين جيداً ، "الحقيقة التى مفادها" (أننى قد نمت ، التى يعرفها جيداً كونك موجودة) ، أو "خشية أن" (كونك موجودة قد يوضح إلى أى مدى يمكن أن يكون المكوك قصيراً) . الكلمة extant (كائن / موجود) معناها مرئى أو ناجح ومحترم ، أو قد تعنى موضوعاً للفضائح . كما أن الكلمتين How (كيف) و What (ماذا) تتبعان كلا من الكلمة show (يعرض) والكلمة speaking (كلام) كل على حدة ، ولكن نظراً لتباينات النحو التى تترك هاتين الكلمتين منفصلتين فإنهما يمكن اعتبارهما تقدمان تعجباً وسؤالاً . ومن الواضح أن البيت الأخير من الرباعية يشير إلى الوراء نظراً لأن معناه : "إن المكوك (القلم) الحديث يصبح قصيراً جداً عند محاولة الكتابة عن كثير مثل الذى فيك" ؛ هذا البيت يمكن أن يسير قدماً ، ولكن إذا أردنا النظر إليه من هذه الزاوية نجد أننا نحار أمام استعمال حديث يمكن أن يستوعب هذا البيت وحده ؛ "وعند الكلام عن القيمة ، فهل تساوين الآن شيئاً بكل صراحة ؟" وهذا لم يكن تعبيراً إليزابيثياً مسكوكاً ولذلك لم يكن مقصوداً أبداً ، ومع ذلك يصعب علينا استبعاد خشونة هذا البيت وقسوته من أذهاننا ، والسبب فى ذلك أن الروايه التى تضم البيت الثامن مع البيت التاسع تتشابه تماماً مع هذا التعبير الإليزابيثى : "كنت أصف كل القيمة التى استطعت العثور عليها فيك بدون تملق ، ووصل ذلك إلى لحظات صمت رحت تَشْكِينَ منها ، لكونك مغرمة بالمديح والثناء" . يجوز لك أن تقول عن هذه الرواية أنها تستثير الضحك والسخرية ، وتسارع إلى وضع نقطتين فوق بعضهما بعد الرباعية الثانية ؛ ولكن أرجو أن تلاحظ أن البيت يمكن لنا أن نقرأه على هذا النحو :"كنت أخشى ألا يطاول أى قلم حديث هذا المستوى العالى من القيمة عندما يصف كل القيمة التى يمكن أن يجدها فيك" .

وهذا فى رأيى توضيح جيد للفارق الذى بين النوع الثالث والنوع الرابع من الغموض . لقد كان شكسبير يعى الاستعمالات النحوية الفرعية التى من هذا القبيل وعياً دقيقاً ، كما كان يعى أيضاً النكات التى يمكن أن تترتب على الوقفات السيئة (وإذا كنت بحاجة إلى مثال على ذلك فلعلك تراجع شخصية كوينس Quince فى الفصل

الخامس ، المشهد الأول من مسرحية حلم ليلة صيف Dream) ؛ ولكنى لا أعتقد أنه كان واعيًا لهذه البدائل (ومن المؤكد أنى لا أظن أن القارىء الذى يفهم النتيجة بوصفها شعرًا يتحتم عليه أن يكون واعيًا لهذه البدائل) وعيًا محددًا كما لو كانت نكاتًا . وهذه البدائل لا تتطلب فصلها بعيدًا حتى يتسنى لها أن تعطى معناها الإضافى السامى العجيب للرباعية ؛ وبمجرد أن يتم فصل هذه البدائل ، فإن ذلك يمكن من وصلها بالحالة النفسية للقصيدة إذا ما استطعنا أن نبقى تمامًا فى الذهن الرباعية الثالثة التى تشكل تصالحًا لهذه البدائل . ويجوز لى هنا أن أنثر الرباعية الثانية . "أنا لم أكتب ولم أتكلم بعد عنك كما ينبغى أن يكون ، بالقدر الذى يوضحه غياب القيل والقال ، أو نوع خاص منه ، أو المبالغة فيه ؛ إما لأن واقعك كان بالفعل تعبيرًا كافيًا عن جمالك وفضيلتك ، أو حتى تتمكنى من القيام بعرض طيب فى أعين العالم ، وهو ما لم يكن يتحقق لك لو أنى قدر لى أن أصفك كما أعرفك الآن ، أو خشية أن يؤدى التناقض بينك وبين وصفك إلى أمر يسىء للسمعة الأدبية الإليزابيثية ، أو خشية أن يكون التناقض بين ذلك الذى يمكن أن ينتج فى هذه المرة مثلما أنتج فى المرات السابقة ، فى طريق الجمال والفضيلة ، أمرًا شائنًا للسمعة الأدبية الإليزابيثية ككل ."

بوسعنا أيضًا أن ننظر إلى البيت الثانى عشر الذى يختتم الرباعية الثالثة على أنه شكل من أشكال التضاد أو التناقض : "فى الوقت الذى يستطيع الآخرون فيه إنتاج الحياة ، فأنا فى واقع الأمر أنتج القبر" . قد يكون ذلك هو قبر شكسبير ؛ "أنا لا أتملقك ولكنى أحضر لك ولاء حياة كاملة ." "أنا لا أحاول تملقك حاليًا ؛ وإنما أحضر لك الهدية الحزينة المتحفظة التى هى عبارة عن ثناء ومديح سرمدى ." وبوسعنا أن نستنتج من ذلك بعض المعانى التى من قبيل : "أنا لا أصف جمالك أو إخلاصك ، وإنما حبى لك ." ومع ذلك هناك طريقتان أخريان نتناول بهما النحو الذى يقضى على هذا التضاد : "عندما يكتب الآخرون عن إحضار الحياة ، فسوف أكتب عن إحضار القبر[٢] إذا ما كتبت عنك" "عندما يحاول الآخرون أن يكتبوا عنك ، فإنهم سيحاولون أن يعطوك الحياة ، وبالتالى يحضرون لك قبرًا" ؛ ولهذين السببين فإن القبر tomb لا بد أن يعنى هنا عملاً من الأعمال التى تتلف الجمال impair. والمعنى المعتاد نجده فى السونيتة السابعة عشرة :

من ذا الذى سيصدق شعرى فى المستقبل

إن قدر له أن يكون مملوءًا بمزاياك العالية جدًا ؟

مع أن السماء لا تزال تعرف أنه ليس سوى قبر

يخبئ حياتك ، ولا يكشف حتى نصف أجزائك

الأصل الإنجليزى :

Who will beleeve my verse in time to come

If it were fild with your moust high deserts ؟

Though yet Heaven knowes it is but as a tombe

Which hides your life, and shows not halfe your parts.

استعمال الكلمة للمرة الأولى يعنى الثناء أو المديح بلا أدنى شك ؛ السونيتة تتألق وتتراقص بيقينه . ولكن تكرار الاستعارة هذه المرة بدون تفسيرها ، يجعلها تزداد قتامة مع معنى ابتدائى مزدوج ؛ "حاولت التعبير عنك بالشعر ، لا بد أن أخذلك وبخاصة بعد تصرفك السيئ معى على هذا النحو ؛ يتعين علىَّ أن أعطيك نفسى ، وأستخلص من قرائنى ، حكمًا باردًا محدودًا ، وأمدحك مدحًا غير صادق أو ألومك دون تفكير فى الرجل الحى ." ("ببساطة فإن الشيء الذى أكونه سيجعلنى أحيا" ؛ إن شكسبير يبنى دومًا على كرم من هذا القبيل . الأمر من وجهة نظره ليس "تطويفًا فهميًا" tout comprendre ، وإنما هو مجرد الإحساس بالطريقة التى يمكن أن يصبح الإنسان بها منظومة عاملة ، وهو ما يثير بالضرورة درجة من التعاطف .)

الحجية الأدبية متعبة ، وهذه المعانى تستحق فصلها ما دام أنها تكون مجرد ذائبة فى الحالة النفسية الواحدة داخل القصيدة . يقول كثيرون : إن هذه المعانى لا يمكن أن تكون كلها ذائبة ، أن سونيتة رقيقة ودقيقة ينبغى ألا تستغرق تفسيرًا كثيرًا من هذا القبيل ، مهما كان ثراؤها المرجعى والشعورى ، إلى حد أن شكسبير ، إذا ما صدق كل ذلك ، يكون قد كتبها دون أن يُفْرِغ ذهنه تمامًا . ربما احتج أحد عن طريق النعت natural (طبيعى) ، الذى التصق بشكسبير من خلال تقاليد fashions أدبية كثيرة ؛ أن ذهن شكسبير كانت بؤرته واسعة أكثر منها حادة ؛ وأنه كان ينتزع الأفكار

بطريقة عشوائية من نشاط هذه البؤرة المتوازن ولكنه متعدد ؛ وأن ذلك أمر يكثر ولا يقل في شعره الشخصي ؛ وأن القارىء باختصار (مثلما قال ماكولي في صدد مختلف تمامًا) يجب أن يأخذ النحو الذى من هذا القبيل بالصورة التى يمكن له أن يستوعبه بها ويشكر ربه على ذلك . وقد يعتذر واحد بأن يقول : إن الناس يقرؤون دومًا المعانى المبهمة عند شكسبير ، مُؤَمَّنَةً في الشعور ، "إذا كانت تعني القلة ، فلماذا هي جميلة؟" وإن التحليل الذى من هذا القبيل يمكن أن يقدم باعتباره طريقة أخرى للاقتراب من كلية غامضة تمامًا من هذا القبيل ، أو إن شئت فقل : إنها نظرة أخرى على تأثيرات اللغة ؟ أو قد يُقال بجرأة: إن تكوين الشعور ، الذى لا يتداعى مطلقًا بين ضروب الغموض التى من هذا القبيل (الغموض هنا ، بأى تفسير من التفسيرات ، متألم ، مر ، رقيق ، وساحر ؛ إذ أن و . هـ . W. H قد هجر شكسبير وتخلى عنه ، وأن شكسبير يعتذر عن كونه لم يكن خدومًا له) يرتفع ويتركز بشكل واضح ونقى تمامًا في الدوبيت الأخير ؛ نحن نتذكر هنا الإشارات التى تشير إلى العين الجائلة التى تبحث حولها عن هزائم جديدة ؛ إن شكسبير يُضَمِّن حماسه الغموض كله ؛ القيمة والخطيئة ، الجمال والرسم ، كلها بهيجة له ، وتبلغ من الغموض حدًا يصعب معه الامساك بها .

توديع من البكاء valediction of weeping بكاء لسببين ، قد لا يبدوان مختلفين تمامًا للوهلة الأولى ؛ والسبب في ذلك أن حبهما عندما يكونان سويًا ، وهذا هو ما يجب أن يفقداه ، يكون قيمًا جدًا ، والسبب الثانى أنهما لا يكونان "شيئًا" عندما يفترقان . لا يوجد أى شيء من التظاهر الأفلاطونى يرفع دون Donne لواءه في موضع آخر ، والذى مفاده أن حبهما مستقل عن كونهما مع بعضهما ؛ إنه لا يجد إشباعًا في يأسه سوى أن يستفيد أكبر استفادة ممكنة من موقف الافتراق الحقيقى ؛ يضاف إلى ذلك أن لغة القصيدة يخترقها شك إذ أنه يبلغ على الفور من الدقة أو من الانشغالية حدًا يصعب معه التصريح بطريقة غير غامضة ، بمعنى أنه عندما يذهب لحال سبيله ستكون غير مخلصة له . أما هؤلاء النقاد الذين يقولون إن القصيدة صادقة ، على سبيل التذكير ، ومن ثم كان يتعين كتابتها لـ أن Anne المسكينة ، فهم لا يعرفون ما يفعلون .

دعينى أسكب

دموعى أمام وجهك ، بينما أنا واقف هنا ،

لأن وجهك يَسُكُّها ، وهى تحمل طابعك ،

وعن طريق هذا السك تصبح شيئًا ذا قيمة ،

لأنها ستكون هكذا

حبلى بك ،

إنها ثمار حزن كثير ، شعارات الكثرة ،

عندما تُسقط دمعة ، ذلك الذى أسقطته وكانت تحمله ،

عندئذ ستصبحين أنت وأنا لا شىء عندئذ ، عندما نكون

على شاطئ الغطاسين (٣)

الأصل الإنجليزى :

Let me powre forth

My teares before thy face, whil"st I stay here,

For thy face coins them, and thy stampe they beare,

And by this Mintage they are something worth,

For thus they be

Pregnant of thee,

Fruits of much grief they are, emblemes of more,

When a tear falls, that thou falst which it bore,

So thou and I are nothing then, when on a divers shore.

"اغفرى لى هذه الحماقة ؛ دعينى أصيح تمامًا بينما ما زلت أرى وجهك ، نظرًا لأن دموعى سوف لا تساوى شيئًا ، قد ، لا تنساب مطلقًا ، عندما أكون قد خسرت رؤياك على الفور" . "دعينى أنغمس ، فى هذه اللحظة الدرامية ، فى يأسى ، حتى يتسنى لى التخلص منه بعد اكتماله ، وقد تصاغ دموعى فى شىء أكثر قيمة" .

استعارة السك coining مناسبة منذ الوهلة الأولى فقط "نظراً لأن كلا من قيمتك وجمالك ملكيان" ، ومع ذلك هناك استنتاجات أخرى يمكن استخلاصها من هذه الاستعارة . من منظور أن دموعها Tears لن تعكس وجهها face إلا إذا جلس هو فيهما (عينيها) stays here ، قد تتضمن هذه الاستعارات أيضاً "نظراً لأن جمالك يعنى الكثير بالنسبة لى فقط عندما أرى جمالك ؛ أنا أذرف فقط دمعاً قيماً عليك عندما أكون إلى جانبك" . هنا تغيير من تغييرات الاستعارة ، ناتج عن البيت الثالث ، من الدموع tears نفسها باعتبارها عملة cion مسكوكة ؛ "والسبب" فى ذلك عندئذ هو "أنك مثمرة تماماً من حيث التعاسة" ؛ وفى كلا الحالين ، بعيداً هناك فى الخلفية ، وطالما أنها ليست فى واقع الأمر تلك الشخصية الملكية ، "نظراً لأنك مشاع ، مرتزقة وغير شرعية" (٤) .

فى كل مقطوعة من مقطوعات القصيدة الثلاث نجد أن البيتين القصيرين الوسطيين تفصلهما فاصلات فقط عن الأبيات السابقة واللاحقة لهما ؛ وفى المناسبتين اللتين صحح الأستاذ جريرسون فيهما هذا الوضع نجد أنه اختار بدقة المعنى الأكثر أهمية ، واستبعد المعانى غير الضرورية الأقل أهمية . فى هذه المقطوعة نجد أن العبارة for thus they be (لأنها ستكون هكذا) قد تكون إشارة إلى تقديم الأسباب التى تجعل الدموع شيئاً something ذا قيمة worth ، أو قد تكون هذه الجملة موازية للجملة for thy face coins them (لأن وجهك يسكها) حتى يتسنى لها أن تؤدى إلى بقية المقطوعة . وإذا ما عدنا إلى الوراء ، "دعنى أسكب فوراً الدموع التى سوف يتعين علىَّ أن أسكبها إن آجلاً أم عاجلاً ، لأنى إذا فعلت ذلك الآن فإن هذه الدموع سوف تعكس وجهك وتصبح قيِّمة نظراً لأنها ستحتوى عليك" ؛ وإذا ما اتجهنا قدماً ، "دعينى أسكب دموعى أمام وجهك لأنها ستصبح صوراً مصغرة منك بهذه الطريقة ، وكما أن هذه الدموع تُتحمَّلُ فى أسف ، كما تعد أيضاً إشارات إليقدوم المزيد من الأسف فيما بعد" . حبلى pregnant لأن الدموع مثلها تسقط fall وتعد شعارات للحزن emblems of grief، كما أنها تعطى معلومات صادقة عنها (كما هو الحال "فى الجملة الحبلى")، والسبب فى ذلك أن الدموع مستديرة وكبيرة مثل الحمل ، والسبب فى ذلك أيضاً أن الدموع تحتوى على انعكاس لها (الحبيبة) فى الدموع نفسها ، ولأن الدموع ، إذا ما أذرفت

فى حضورها ، فإنها سوف تحملها (الحبيبة) تماماً معها ، وبذلك تفيده كثيراً . هذا المعنى المبهم الأخير هو الذى يتخلص منها ، أو يرضيها ، أو يضع شعوره نحوها فى إطار أكثر انقياداً ، عن طريق عاصفة من العواطف فى حضورها ، وهذا هو الذى يعطى استعارة الحمل pregnancy قوة وطاقة ، كما يعطى البديل الثانى منطقاً - الفكرة التى مفادها أنها بطبيعتها تتسبب فى الأسف .

مقابل المعانى البديلة التى للعبارة for thus (هكذا) نجد أن العبارة that thou (أنك) تعنى "حقيقة أنك" و"تلك الحالة الخاصة منك" . "تعد الدموع شعارات حزن أكثر عن طريق الإنذار أو التنبؤ ، عندما تذرف ، أنك سوف تسقطين من كان سبباً فى هذه الدموع" (وإذا كان الضمير which عائداً على شخص فإن ذلك الشخص لا بد أن يكون فاعلًا للفعل bore (حمل) ، أو ، إذا ما بدأنا جملة جديدة اعتباراً من الكلمة when (عندما) "عندما تسقط دمعة ، فإن ذلك الانعكاس من انعكاساتك الذى ستحمله هذه الدمعة سوف يسقط أيضاً" (الضمير which يشير هنا إلى شىء وبذلك يمكن أن يكون مفعولاً) .

ويتوافق مع هذه *المعانى البديلة أيضًا* ، نجد *أن هناك تباينًا طفيفًا* فى معنى الكلمة so (وعليه) والتى يمكن أن تقف وحدها فى ضوء البيت الأخير أو تكون تابعة للبيت السابق له . "هذه الدموع عندما تذرف سوف تثبت أنك سوف تسقطين ذلك الذى تسبب فيها . ومن ثم ، ولأنك سوف تسقطين عندما ننفصل ، وإذا ما انفصلنا سنكون معًا لا شىء" ، أو "عندما ينفصل انعكاسك عن عينى ويوضع على دمعة واحدة فإنه (الانعكاس) يسقط ؛ وبالطريقة نفسها فإننا نحن أنفسنا سوف نسقط ونصبح لا شىء إذا ما فصل الماء بيننا".

هذه الروايات كلها تنطوى على أن حبهما كان محكوماً عليه أن يؤدى إلى التعاسة ؛ الكلمة fall (يسقط) تتوقع التعاسة فضلاً عن النفى ، من غيابها ؛ الكلمة then (عندئذ) تعنى كلا من "عندما تسقطين" و "عندما ننفصل" ، كما لو كان المعنيان شيئًا واحداً ؛ والكلمة nothing (لا شىء) (لا تسميها أبداً ، طفلة ، إذا ما أصبحت لا شىء ، هكذا نصحت السيدة كويكلي) تقول الشىء نفسه عنه هو نفسه أيضًا ، عندما تفصل قناة بينهما فصلاً عميقًا ، ولكن هذه القناة ليست أقل ملوحة ، عن ملوحة بركة دموعهما .

على كرة مستديرة ،
عامل يملك نسخًا قريبة ، يستطيع أن يضع
أوروبا ، أفريقيا ، وآسيا ،
وبسرعة يعمل ذلك ، الذى كان لا شيء ، كله ،
هكذا تفعل كل دمعة
تسكبينها
كرة ، نعم عالم ينمو بهذا الانطباع
إلى أن تغمر دموعى مختلطة بدموعك
هذا العالم ، عن طريق المياه المرسلة منك ، منيية سمائى هكذا .

الأصل الإنجليزى :

On a round ball,
A workeman that hath copies by, can lay
An Europe, Afrique, and Asia,
And quickly make that, which was nothing, All,
So doth each teare
Which thee doth weare,
A globe, yea world by that impression grow
Till my tears mixed with thine do overflow
This world, by waters sent from thee, my heaven
dissolved so.

الأبيات الأربعة الأولى تحدد التيمة theme الجديدة ، كما أن نحو هذه الأبيات مباشر وصريح . يلى ذلك أن الكلمة teare (دمعة) يمكن أن تكون موجبة أوسالبة ، شأنها فى ذلك شأن الكلمة workman (عامل) والكلمة ball (كرة) ؛ فالدمعة على وجهها تشبه الكرة ball ، ولكن العبارة so doth (هكذا تفعل) يمكن أن تتعامل مع

الدمعة كما لو كانت عاملاً workman . وبالنسبة للكلمة doth (يفعل) يمكن أن تكون فعلاً مستقلاً أو فعلاً مساعداً للفعل grow (ينمو) ؛ في حين نجد أن الفعلgrow (ينمو) ، في أي حال من الأحوال ، يمكن أن يعني "يتحول إلى" أو "يزداد نمواً" . كما أن الكلمتين globe (كرة أرضية) و world (عالم) يمكن أن تكون teare (دمعة) أو thee (أنت) . زد على ذلك إن المعاني الأخرى التي للكلمة impression (انطباع) (التي أوردتها على الصفحة ١٦٦) هي أمور محتملة هنا . وبذلك يكون المعنى "بالطريقة نفسها التي تلبسك بها كل دمعة من الدموع ، يا من تكوِّنين عالمًا كاملاً بنفسك ، أو صورة من عالم من العوالم على أقل تقدير ، وتنمو (الدمعة) متحولة إلى عالم" ، أو "وهكذا تفعل كل دمعة من الدموع التي تلبسك ؛ بمعنى أن ، كل دمعة تكبر لتشمل كل شيء ، أو لتنتج مقداراً كبيراً من الماء" ؛ وهذا المعنى الثاني ، الأكثر غموضًا هو الذي يعطي الكلمه till (إلى أن) معنى دقيقًا ، كما يوحي هذا المعنى بفيضان مثل ذلك الذي هبط على حماقة من عاشوا قبله ، بدلاً من أن يوحي بمجرد كومة من الدموع العالمية .

الجملة which you doth weare (التي سوف ترتدينها) بحكم ترتيب كلماتها ، توحي بمعنى أكثر طبيعية مفاده أن دموعها tears عبارة عن جواهر وهي ترتدي هذه الجواهر weaing ؛ وهذا المعنى معكوس بفعل النحو ، حتى يترك انطباعًا بأنها واقعة ، بشكل فريد وغير طبيعي ، تحت سيطرة دموعها ، أو أنها ليس لها أيضًا وجود مستقل عن هذه الدموع .

البيت قبل الأخير يمكن أن يقف مستقلاً ، عندما يصبح معنى الكلمةoverflow (ينساب متدفقًا) "ينساب انسيابًا مفرطًا" أو "ينساب بعضه في بعضه" ، استهدافًا لإتلاف شكل البعض لشكل البعض الآخر ، وهنا يصبح معنى البيت الأخير بحد ذاته "بالطريقة نفسها ، فإن ضرورات ، واقع ، هذا العالم تكون قد أذابت سمائي المتأرجحة عن طريق الدموع أو محولة إياها إلى دموع" . أو قد تجعل الكلمة world (عالم) مفعولاً للفعل overflow (ينساب انسيابًا متدفقًا) ، وبذلك يمكن أن تعني ، نظرًا لأن "هذا العالم" هو العالم الواقعي ، أو الدمعة tear فنحن إما "ننتج المزيد والمزيد من الدموع إلى أن نغرق العالم كله تمامًا ، ونتوقف عن رؤية الأشياء كما يراها الناس

العاديون" ، أو "دموعى تعكسك وعليه تكون عالمًا إلى أن تسقط عليه دمعة من دموعك ، فتتلف شكله ولا تترك سوى رذاذ" ؛ إنها هى التى صنعت "العالم" world الذى هو "سماؤه" heaven ، كما أنها هى التى تدمره . بقية البيت تقول عندئذ ، "بالطريقة نفسها التى ذابت بها سعادتى فى حبنا ، عن طريق هذا الالتقاء بدموعك" ، وذلك بجعل "السماء" heaven فاعلاً للفعل اللازم "ذابت" dissolved . ولكن "سمائي" my heaven يمكن أن تكون بدلاً لـ "أنت" thee ؛ والكلمة dissolve (ذابت) يمكن أن تكون اسم فاعل أو اسم مفعول ؛ كما أن الكلمة so يمكن ألا يكون معناها "بنفس الطريقة" وإنما "بشكل كامل ، بشكل مخيف" ؛ إن المسألة ليست مجرد ذاكرته وفكرته عنها وفهمه إياها وإنما هى المرأة الواقعية نفسها ، بالصورة التى كانت عليها عندما كانا سعيدين معًا ، هذه المرأة هى التى تذوب الآن أمام عينيه متحولة إلى دموع هذا الانفصال ؛ الكلمة dissolved (ذابت) تعنى أن الذوبان قد حدث فعلًا . إن الماء يسقط تلك الأشياء التى كانت فوق السماء . إن السماء والأجواء البللورية التى كانتها هى قد تحطمت ؛ إنها لم تعد بعد الشخص الذى صنعه هو بنفسه ، وإنها سرعان ما ستتحول إلى شخص آخر عن طريق حبيب آخر . هذه الأجزاء المكسرة من النحو والتى يمكن جمعها إلى بعضها بصور كثيرة ليست سوى عبارات ضائعة لفظتها الحبيبة ونطقت بها وهى تنتحب ، وفى القراءة "أذابت سمائى هذا العالم" ، التى يجرى تطويرها فى المقطوعة التالية برغم وجودها فى الخلفية على مسافة بعيدة ، فى هذه القراءة نجد صدى نهائيًا لعقاب وتوبيخ غير مبرر .

آه أكثر من قمر

لا ترسم بحارًا لتغرقنى فى جَوّك ،

لا تَبْكينى ميتةً ، بين ذراعيك ، ولكن تذرَّع بالصبر

لتعلم البحر ، ذلك الذى قد يفعله عاجلاً ،

لا تترك الريح

تجد مثالاً

لتسبب لى مزيداً من الضرر ، ثم تُغْرِضُ ،

نظرًا لأنك وأنا يتنهد كل منا نَفَسَ الآخر ،

والذى يتنفس الأكثر ، هو الأقسى ، ويعجل موت الآخر .

الأصل الإنجليزى :

O more than Moone,
Draw not up seas to drowne me in thy spheare,
Weep me not dead, in thine armes, but forbeare
To teach the sea, what it may doe too soone,
Let not the winde
Example finde,
To do me more harm, then it purposeth,
Since thou and I sigh one another''s breath,
Whoe''er sighs most, is cruellest, and hasts the other''s
death.

إنها قمر Moone بإشارة توحيد إلى البيت الأول من القصيدة ، والسبب فى ذلك أنها تسحب إلى الأعلى مدود البكاء منه هو نفسه ومنها هى نفسها ، وهذه القوة ليست لصالحها بالضرورة ، ومع ذلك فإن هذه القوة تستحق الإعجاب بها ، القمر أيضًا ، فى الإنجليزية ، مؤنث ، متقلب ، طاهر لأنه بارد رغم سطوعه ، كما أن له أذرعًا يمسك بها القمر الجديد القمر القديم . ويمكن رد بعض التخفيف الغنائى فى البيت إلى أن البيت يؤلهها ، ويعيد إلى الأذهان تقاليد السير / فيليب سدني Sidney ، حتى فى هذه المرحلة بعد التلميح إلى الكثير من أخطائها ، والتى لا يزال يجرى التلميح إليها . إنها أكثر من قمر more than Moone لأن قيمتها عنده أكبر من أى شىء آخر فى العالم الواقعى الذى تجرى إعادته إليه ؛ ولأنها أصبحت تدعى أرضًا أو سماء وكلاهما أكبر من القمر ؛ ونظرًا لأن التحكم فى المدود أهم وأخطر من مدود البحر ؛ ونظرًا أيضًا لأنها تجعل العالم أكثر سكونًا وسحرًا أكثر مما يفعل القمر ؛ ونظرًا لكونها أكثر تقلبًا ، أو نظرًا لكونها أكثر ثباتًا ، من القمر ؛ فضلاً عن كونها قادرة على رفع المدود لأعلى إلى كونها الخاص ؛ ولأنها ساطعة بفعل ضوئها الخاص ؛ ونظرًا أيضًا لكونها أكثر قوة لأنها أكثر قربًا .

العبارة in thy spheare (فى كونك) يمكن ضمها إلى الكلمة me (ضمير المفعول المتكلم) وبذلك يكون المعنى ، "لا تغرقينى فى دموعى أو فى دموعك ، حيث أنى لا أزال الآن سعيداً إلى حد ما وموجوداً فى كونك إلى جوارك ؛ لا تتعبى بسحب البحار إلى هذا العلو ، أو لا تكونى قاسية إلى الحد الذى تسحبين عنده البحار إلى هذا العلو الذى تغرقنى فيه (البحار) الآن ، نظراً لأن هذه البحار سوف تغرقنى غداً بسهولة ، عندما يُلقى بى إلى العالم" ؛ ويجوز أن نأخذ هذه العبارة وحدها على أنها "منطقة نفوذك" your sphere of influence ، طريقتك فى الإغراق ، "لا تواصلين إغراقى ؛ فالبحر كله سيغرقنى عندما سأبحر غداً" ؛ أو قد نأخذ هذه العبارة مع كلمةmoone (قمر) وبذلك يصبح المعنى ، "أنت ، بعيدة فى عالك ، عالية وآمنة من الأسف فى ديمومتك وقدرتك على التغيير ، أرجوك ألا تغرقى فانياً مسكيناً ليس فى كونك ، والذى تعنيه هذه الأمور تماماً" .

بدأت آليات التفسير تزداد هنا ثقلاً وإرهاقاً ، من منظور أنى لا أستطيع أن أتبين الطريقة التى يمكن لهذه المعانى بها أن توصل الرقة بدلاً من عاصفة الحزن التى سبقت هذه المعانى ، والطريقة التى أمكن بها لهذه المعانى أن تصبح مؤشراً على تغيير بعينه فى النغم tone، عودة فى اتجاه السيطرة على الموقف ، وهو ما يجعل هذه المعانى تبدو كلمات منطوقة بحق ومفعمة بالحيوية . المسألة هنا هى مسألة النسب التى يمكن لنا بها قبول هذه المعانى والتسليم بها ، وكذلك تفاعلاتها البينية ؛ وليس من الغريب أو المدهش أن يكون التأثير ما هو قائم بالفعل ، ومع ذلك فأنا لا أعرف أن مثل هذا التأثير كان يمكن التنبؤ به . وربما يكفى القول بأن الطلب ، بطريقته الخيالية ، يعد أكثر واقعية ، ويستقى مغزاه من الموقف المباشر .

الجملة weep me not dead (لا تبكينى ميتة) تعنى : "لا تجعلنى أنتحب حتى الموت ؛ لا تقتلنى بمنظر دموعك ؛ لا تنتحب علىّ كما تنتحب على رجل مات بالفعل ، فى حين أنى ، فى واقع الأمر ، بين ذراعيك" ، وبشعور مختلف ، "لا تمارسى قوتك على البحر فتجعليه يغرقنى بفعل السحر التعاطفي" ؛ هناك تأنق واعٍ فى إبداعية صياغة العبارات ، ولعل السبب فى ذلك هو تكرار الفكرة نفسها ، وهو ما يسفر عن تغيير النغمة فى هذه المقطوعة .

الجملة what it may doe soone (ذلك الذى قد يفعله عاجلاً) يمكن أن تقال عن كل من sea (البحر) و winde (الريح) نظراً لأن الأبيات الوسيطة تتحرك بحكم العادة قُدُمًا أو دبرًا ؛ وإذا كانت الجملة متجهة صوب winde (الريح) فإن النحو السابق يمكن أن يكون "تذرَّعًا بالصبر حتى تُعَلِّم البحر أن يكون هادئًا" ؛ وهذا يعطى مغزى للمنطق الجاف الذى يتسم ، فى أى حال من الأحوال ، بشكل من أشكال السهولة الغنائية التى فى "لا تبكِ ، وإنما تذرَّع بالبكاء" . إن البحر سيفرق بينهم ؛ وربما سيغرقه ؛ وعليه قد يغرقه ، نظراً لأن كل ما يعنيه هو كونه قد افتقدها . إن الريح تنوى winde purposeth أن تذروه بعيداً عنها ، وإذا لم تكف هى عن التنهد ألمًا فإنها سوف تعلم teach الريح كيف تفعل ضرراً أكبر more harm وتقلب القارب . ويمكن لنا هنا أن نلاحظ التناقض بين خطر هذا المشهد واستيائه ، ولهو الطلب أو وحشيته والهمهمة الإغوائية الهادلة المؤكدة التى فى صوت العبارة doe too soone (يفعل حالاً) ؛ عند هذا الحد يكون هو قد بدأ يسترضيها .

وأنا أعرف أن دون Donne قد كتب هذه القصيدة قبل أن يقوم برحلته الأولى مع إسكس Essex ، والتى قال : إنه قام بها هرباً من "ألم الحب والعشق الذى يثير الغثيان" ؛ الخيال تافه هنا غير أنه هو الذى ينتج تغيير النغمة فى البيتين الأخيرين . والفكرة بحد ذاتها فكرة جميلة ، "لقد بلغ تعاطفنا من الكمال حداً يترتب عليه أن يتسبب التعبير عن أى شكل من أشكال الأسف والندم ، فى المزيد من الألم للطرف الآخر أكثر مما يتسبب فى ارتياح لصاحبه ، ولذلك يتعين علينا أن يحاول كل منا أن يسرِّى عن الآخر" ، ولكن القول بذلك يعنى التخلى عن وفرة الأسف الصادق الذى كانا يبثان به الحياة فى فراقهما ، أو يعنى محاولة نسيان تلك الطرافة والغرابة الجدلية ، القلبية الذكية (لقد اضطرت الشخصيات الخيرة فى ديكنز اليتيمة إلى أن تبتسم أثناء انتحابها ، على هذا النحو) ؛ لقد تحولت اللغة نفسها إلى لغة مسطحة وتفسيرية : إلى حد أنه أوشك على تناول قبعته استعداداً للرحيل . ولكن ربما أكون أطعن فى هذه الرائعة ؛ وكل ما يمكن أن نقوله هنا هو أن عاطفة هذه الرائعة هى التى تستنفد نفسها ؛ فهى تحقق فى النهاية معنى الواقع الذى ينشده الرجل ، كما تُحقق أيضًا شيئًا من راحة البال (٥) .

هذه القصيدة غامضة لأن أحاسيسه كانت مختلطة بشكل مؤلم ، ولأنه شعر أيضًا بأنه لن يكون من الشهامة والكرم ، فى مثل هذا الوقت ، نشر هذه الأحاسيس بصورة واضحة فى ذهنه ؛ يضاف إلى ذلك أن التعبير عن الأسف لحقيقة الافتراق الواضحة هيأ تنفيسًا واضحًا لاضطرابه ، كما جاءت تشكيلة أحاسيسه المتضاربة التى لا علاقة لها بقصة الحب ، والتى كانت متناثرة فى ذهنه ، جاءت على نحو تستطيع معه أن تصف وتثرى وتترك أثرها الواضح على هذا التنفيس الغنائى الواضح حتى تجعل منه شيئًا لا ينسى يسهل تذكره .

آمل أن أكون قد أوضحت بذلك الشكل الذى يكون عليه النوع الرابع من الغموض إذا ما اعترض طريقنا بحق ؛ وسأورد هنا المزيد من الحالات الأخف التى وجدتها أكثر إضاءة .

ماذا لو كان هذا الحاضر هو ليلة العالم الأخيرة ؟
علامة فى قلبى ، أيتها الروح ، حيث تسكنين ،
صورة المسيح مصلوبًا ، وتقولين
ما إذا كان هذا الوجه يمكن أن يُرَوِّعك ،
الدموع فى عينيه تطفئ الضوء المدهش ،
الدم يملأ تكشيراته ، الدم الذى سقط من رأسه المُخْتَرَق .
وهل يمكن لذلك اللسان أن يقضى بإدخالك الجحيم ،
الذى صلّى طلبًا للعفو عن عداء أعدائه الوحشى ؟
لا ، لا ؛ ولكن كما فى حبى الأعمى
قلت لكل عشيقاتى الدنيويات ،
جمال حماقة الشفقة ، وحده هو
علامة الصرامة ؛ وعليه أقول لك ،
الأشكال البغيضة موكلة للأرواح الشريرة ،

هذا الشكل الجميل يؤكد عقلاً شفوقًا .

(دون ، سونيتات مقدسة ، ١٣)

الأصل الإنجليزى :

What if this present were the world"s last night؟
Mark in my heart, O Soule, where thou dost dwell,
The picture of Christ crucified, and tell
Whether that countenance can thee affright,
Teares in his eyes quench the amasing light,
Blood fills his frownes, which from his pierc"d head fell.
And can that tongue adjudge thee unto hell,
Which prayed forgivenesse for his foes fierce spight ؟
No, no; but as in my idolatrie
I said to all my profane mistresses,
Beauty, of pitty, foulness onely is
A sign of rigour; so I say to thee,
To wicked spirits are horrid shapes assign"d,
This beauteous form assures a piteous mind.
(DONNE, Holy Sonnets, xiii.)

القراءة الأولى للبيت الأول تعطى فكرة درامية عن جون دون DONNE صامتًا فى فعل الخطيئة نفسه ، مشدوهًا وقد اعتراه رعب أسود لم يكن ينتظره أو يتوقعه : بفرض أن نهاية العالم جاءت الآن now ؟ ويواصل الواعظ عزاءه لنا بعد أن تكون هذه الصدمة قد استحوذت على انتباهنا . ولكن إذا ما نظرنا إلى الوراء ، وسلمنا بالانطباع العام الآمن الذى للآخرة ، نجد أن البيت الأول لا يتناقض معها . "لماذا ، قد تكون هذه الليلة هى الليلة الأخيرة ، ولكن الله حنون . ماذا يحدث لو حدث ذلك ؟ " فى الفكرة الأولى يتعين على المرء أن يستجمع قواه الذهنية ليجيب على الرب فجأة ، والواقع أن جون دون يتحاشى جدلاً عقيمًا قديمًا مأخوذًا عن أفلاطون ، ويتعلق

بالتقاليد الغنائية التى احتقرها دون إلى حد ما ، كما أن هذا الجدل هنا أكثر تملقًا بشكل سخيف للشخص الموجه إليه وأكثر تشككًا فى الحقيقة العامة أكثر من المناسبات السابقة التى اكتشف فيها أن الحقيقة العامة قريبة وفى المتناول ورقيقة . ترى ، هل يكون الإنسان فى مراحل العذاب الأخيرة جميلاً ، حتى وإن كان الدم يخفى تكشيراته ؟ لا يهمنك ذلك ، إنه مسرور ، لقد أبعدنا ذلك تمامًا ؛ إن أعظم ما يملكه المرء فى هذه المناسبات هو أن يكون له لسان جاهز ومستعد (٦) .

ثمة شك مماثل يتعلق بالتوكيد يجرى خلال الظهور Apparition، ويتركنا متشككين فى حالتين نفسيتين ؛ كلام أنيس واحتقار خيالى ، مكتوب بدقة لا يستحقها ، حتى يتسنى لذلك أن يعطيه جوًا من أجواء انفصاله عنها واهتمامه بالأدب ؛ صرخة الألم والحقد التى تلقى بذلك جانبًا .

عندئذ ستبدأ شمعتك المريضة فى الانطفاء

الأصل الإنجليزى :

Then thy sicke taper will begin to winke

هذا بيت متخبط مملوء بالغرابة والثلم ، ولكنه يفور عليها بمعنى من معانى القوة . هذا الفوران يصل إلى درجة معينة من الحدة والتكثيف عندما نصل إلى

فكِّري

أنت تطلبين المزيد ،

وفى نوم زائف سوف ينكمش عنك .

الأصل الإنجليزى :

thinke

Thou call"st for more,

And in false sleep will from thee shrinke.

وذلك مع تساوى مواقع النبر على امتداد البيت ؛ الشاعر كراشو Crashaw يستعمل إيقاعًا مماثلاً ليوصل به يقينًا باطنيًا ساحرًا هو ،

وفى صفوفها الأولى تجعلك تسكن .

الأصل الإنجليزى :

And in her first ranks make thee room.

نص جون دون يوصل : "أنا أتكلم بصورة جادة تمامًا ، عن اقتناع ، ولكن بلا مبالاة شخصية ، بهذا العلجوم (٧) .

وبعد ذلك ياآسبن المسكينة التعيسة ، هَجَرَكِ

وفى عرق زئبقى بارد سوف ترقدين

شبحية أكثر منى .

الأصل الإنجليزى :

And then poore Aspen wretch, neglected thou

All in a cold quicksilver sweat wilt lye

A veryer ghost than I.

النبر هنا واقع على الكلمة neglected (هجر / أهمل) : "يمكن أن تسعدى بعودتى لو أنك استطعت ذلك" . ولكن

نظرًا لأن حبى قد انتهى

فالأفضل عندى أن تندمى ألمًا

ثم تظلين بريئة من تهديداتى بعد ذلك .

الأصل الإنجليزى :

since my love is spent

I had rather thou shouldst painfully repent

Then by my threatenings rest still innocent.

يالها من طريقة أبيغرامية (٨) من طرق الوقف ، تضطرنا إلى التفكير فيها وتأملها ، ويا لتفاهة قصة الحب من جراء هذا الاعتراف الأخير بأنها بريئة ! لو كان يهتم بها

بعد لما قال ذلك .

ولكن البيت الأول ، يسميها أولاً وقبل كل شيء القاتلة murderess ، يضاف إلى ذلك أن الطريقة التى يقرأ معظم الناس بها هذه القصيدة تجعل الشاعر متورطًا فى الأمر تورطًا خطيرًا ؛

عندئذ ستبدأ شمعتك المريضة فى الانطفاء

الأصل الإنجليزى :

Then thy sicke taper will begin to winke

("مثلما تفعل شمعتى الآن ؛ لقد تركتينى مريضًا ومتعبًا" ، والجزء الأخير من البيت يفيض غضبًا.)

وفى نوم زائف سوف ينكمش عنك

الأصل الإنجليزى :

And in false sleepe will from thee shrinke

("مثلك ، إن أردت أن أفيد من ذلك ، ومثلما انكمشت عنى ؛ باشمئزاز سأحوله إلى رعب" .)

وبعد ذلك يا آسبن المسكينة التعيسة هجرك

الأصل الإنجليزى :

And then poore Aspen wretch, neglected thou

(إنها تكاد تكون صرخة طفل ؛ "لقد وجدت هجرانى هكذا أمرًا لا يطاق" .)

شبحية أكثر منى

الأصل الإنجليزى :

A veryer ghost than I

("أكثر مما أكونه الآن" ، لا "أكثر مما سأكونه عندئذ") ؛ وكون حبه قد انتهى وأنفق فقد أصبح أمرًا غير مصدق بشكل يرثى له ؛ فالأفضل عندى أن تندمى ألما.

الأصل الإنجليزى :

I had rather thou shouldst painfully repent

"(مثلما أندم أنا ، فى ألم") ؛ والكلمة برىء innocent قد أصبحت تعنى كراهية حاقدة لنفاقها ، لرغبة عاجزة عن إعطاء أى ألم يستطيع هو العثور عليه .

يتحدد معنى الجملة الإنجليزية بدرجة كبيرة عن طريق النبر ، ومع ذلك فنحن نتعلم من المحادثة أن نضع النبر فى مواقع عدة فى آن واحد ؛ وقد يكون بالإمكان قراءة القصيدة استهدافًا للربط بين هاتين الطريقتين اللتين تبرزانها . غير أن هاتين الحالتين غريبتان وعجيبتان من منظور أن الروايات البديلة تبدو صعبة إلى حد يتعذر معه توحيدها فى تأثير صوتى واحد . فقد يكون المطلوب منا ، ونحن نقرأ بيتًا بطريقة ما ، أن نكون واعين بألا يُقْرَأَ البَيْتُ نَفْسُهُ بطريقة أخرى ؛ وذلك حتى يتحتم علينا قراءة البيت مرتين إن نحن أردنا قراءته بصوت عالٍ ؛ أو قد يكون المقصود منا هو قراءة البيت بطريقة مختلفة عن حركة الكلام المعتاد العامية وذلك استهدافًا لتضمين الطريقتين فى طريقة واحدة فى آن واحد . تستعمل طرق قراءة الشعر بصوت عال هاتين الطريقتين بنسب مختلفة ، ولكن ربما كان هذان المثالان الأخيران اللذان اخترتهما من جون دون DONNE يحتاج كل منهما ، على حدة إلى هاتين الطريقتين وحدهما . والمثال الذى أورده هنا عن هوبكنز HOPKINS يوضح الحالة الأولى وهى مفروضة ضمن الحالة الثانية .

مارجريت ، هل أنت حزينة

لسقوط أوراق جولدجروف ؟

الأوراق ، مثل أشياء الإنسان ، أنت

بأفكارك الجديدة تهتمين ، هل تستطيعين ذلك ؟

آهٍ ، كلما كبرت سن القلب

فإنه يصل إلى مثل هذه المناظر ببرود أكثر ؛

بالتدريج ، ولا يدخر تنهيدة

برغم وجود عالم من وجبة ورق غاية الشحوب ؛
ومع ذلك ستبكين وتعرفين السبب .
الآن ، يا طفلتى ، الاسم لا يهم .
ينابيع الأسف هى الشىء نفسه .
وليس فى القلب ، لا ، ولا عبّر العقل
عما سمع عنه القلب ، وما خمّنه الشبح :
إنه الدمار الذى ولد الإنسان من أجله ،
إنه ذلك الذى تحزنين من أجله يا مرجريت .

الأصل الإنجليزى :

Margaret, are you grieving
Over Goldengrove unleafing؟
Leaves, like the things of man, you
With your fresh thoughts care for, can you ؟
Ah, as the heart grows older
It will come to such sights colder
By and by, nor spare a sigh
Though world of wanwood leafmeal lie;
And yet you will weep and know why.
Now no matter, child, the name.
Sorrow"s springs are the same.
Nor mouth had, no, nor mind express"d,
What heart heard of, ghost guess"d:
It is the blight man was born for,
It is Margaret you mourn for.

العبارة will weep يمكن أن تعنى : "يصر على البكاء ، حاليًا أو لاحقًا" ، وقد تعنى : "سوف يبكى فى المستقبل" . الكلمة know (يعرف) يمكن أن تتبع الفعل will (سوف) شأنها شأن الفعل weep (يبكى) وبذلك يصبح المعنى : "أنت تصرين على المعرفة ، أو أنت ستعرفين" أو قد يكون المعنى : "أنت تعرفين فعلاً سبب بكائك ، أو تعرفين السبب الذى سيجعلك تبكين فى المستقبل ، أو تعرفين الأسباب التى تجعلك تصرين على البكاء" ، أو ، قد يكون المعنى فى صيغة الأمر ، "اصغ إلى وسوف أخبرك بالأسباب التى تجعلك تبكين ، أو التى ستبكين بسببها مستقبلاً ، أو التى ستجعلك تصرين على البكاء ، أو التى تجعلك تصرين فعلاً على البكاء" . ومن رأى السيد / ريتشاردز الذى اقتبس عنه ما أقول به هنا (النقد التطبيقى ص ٨٣) : إن الغموض الذى يكتنف الكلمة will (سوف) يزول بسبب النبر الذى يضعه هوبكنز على هذه الكلمة ؛ والكلمة تبدو لى هنا زائدة الحدة (منبورة) . الواقع ، أنه عندما يكون النبر واقعًا على كل من weep (يبكى) و and (واو العطف) فإن ذلك يجعل الفعل will (سوف) فعلاً مساعداً فقط ، أما إذا كان النبر واقعًا على الفعل will (سوف) نفسه فإن ذلك يجعل معنى الفعل "يصر على" insist upon . ومع ذلك فإن معنى الاستقبال يمكن فرضه أيضًا على هذه الطريقة الأخيرة لقراءة البيت ، وذلك إذا ما كان التركيز أو النبر على زمن البيت النحوى ، أو بمعنى آخر إذا كان البيت يركز على التناقض بين نوعين من البكاء ، أو إذا كانت القراءة تضم الكلمة know (يعرف) إلى الكلمة weep (يبكى) ، أو إذا كان التناقض بين نوعين من المعرفة . وهنا ، من المفيد أن يكون النبر أو التركيز على الزمن النحوى عند هذه اللحظة الحرجة ، نظرًا لأن هذين التناقضين ووحدتهما هما اللذان يصنعان مغزى القصيدة .

ومن الصعب الاستمتاع بالنبر عندما يكون على الفعل are (يكونون) ، الذى أدخله الشاعر إلى الجملة ؛ وبذلك أرى المعنى على أنه : "ينابيع الأسف ، التى هى واحدة دومًا ، بعيداً عن موقفنا من هذه الينابيع وبعيداً أيضًا عن درجة وعينا لهذه الينابيع ، موجودة دومًا" ، بصورة دائمة كما لو كانت مطلقة .

نوعا المعرفة : النوع الحدسى والنوع الفكرى ، يشكلان من جديد نوعين من الغموض فى الدوبيت الذى يلى ذلك مباشرة ؛ وقد يساعد ذلك على إثبات أن هذين

النوعين من المعرفة موجودان فعلاً فى البيت الذى يدور عن الفعل will (سوف) . الفم mouth والذهن mind قد ينتميان إلى مارجريت أو إلى أى شخص آخر ؛ العبارة "ما سمع القلب" what heart heard of تتحرك قبلاً أو دبراً ؛ الكلمة ghost (شبح) التى تعنى بحكم موقعها النحوى ، كلا من أعماق اللاشعور (اللاوعى) والروح الواعية بالضرورة ، هذه الكلمة تعيد إلى الذهن خلود القبر وتحويم القبر الحزين . "لم يقم فم إنسان غيرها بإخبارها عن ، ولم يقم ذهن إنسان غيرها بالتلميح لها عن ، حقيقة الخلود ، التى لم يخترعها بالفعل سوى خيالها هى ، والتى يمكن لروحها هى شخصياً أن تتنبأ بها" . "لم يذكر فمها الموت قط ؛ إنها لم يحدث قط أن طرحت الفكرة على نفسها حتى يمكن أن تكون واعية لها ؛ ولكن نظراً لأن الموت كان جزءاً من جسمها ، ونظراً لأن الموت طبيعى لأعضائها ، فإنه (الموت) كان معروفاً من قبل أعماق ذهنها المبهمة باعتباره نذيراً" . والمغزى الذى أرمى إليه من هنا لا يتمثل فى أن الشاعر قد أظهر هاتين المعرفتين على أنهما مختلطتان إلى الحد الذى يجعله يصر ويلح على أنهما كانا شيئاً واحداً ، وإنما يتمثل فى أن هاتين المعرفتين كان بالإمكان تمييزهما .

هناك مثال أكثر خفوتاً على نوع الغموض الذى نحن بصدده فى هذا الفصل ، نجده فى واحدة من مقطوعات ألكسندر بوب الشعرية الرائعة عن الأرامل النبيلات ، تلك المقطوعة التى تنفرد بدرجة من الجمال الحسى الذى من المفروض أن يكون فى غير متناول قواه وقدراته :

مثلما تمسك الشياطين السبتيات لا للمرح وإنما للنكاية ،
كذلك هؤلاء يفعلن فى ليلهن السعيد البائس ؛
وعليه تنزلق أشباح الجمال دائرياً دائرياً ،
وتحوم على الأماكن التى مات فيها شرفهن .
أنظر كيف يكافئ العالم محاربيه القدامى :
شباب من المرح ، وشيخوخة من لعب الورق .
حسن بلا غرض ، حذق بلا هدف ،

شباب بلا محبين ، عجوز بلا صديق ؛

عاطفتها غندور ، وجائزتها سكيِّر

حية مثار للسخرية ، وميتة منسية .

(مقال عن النساء ، القسم الثانى ، ٢٤٥)

الأصل الإنجليزى :

As hags hold sabbats, not for joy but spite,
So these their merry miserable night;
So round and round the ghosts of beauty glide,
And haunt the places where their honour died.
    See how the world its veterans rewards.
A youth of frolics, an old age of cards.
Fair to no purpose, artful to no end,
Young without lovers, old without a ffiend;
A fop her passion, and her prize a sot;
Alive ridiculous, and dead forgot.
(Essay on Women, EP. II. 245)

الكلمتان المسطحتان الصغيرتان اللامباليتان fop (غندوره) و sot(سكّيره) تعطيان الذروة المخيفة لهذه المقطوعة انطباعًا بكراهية محمومة لا يمكن السيطرة عليها ؛ هاتان الكلمتان إن قدر لهما أن يكملا البيت ، وأن يعطياه وزنه ، فى ضوء ما يتطلبه معنى هذا البيت ووضعه ، لا يمكن إسقاطهما بنفس القدر من الاحتقار التحليلى الذى يبدوان به على الصفحة المطبوعة ؛ هاتان الكلمتان لا بد من أن نرمى بهما شخصًا نتصوره وكأنه أمامنا ، ونعرف أنه لا يطيق هاتين الكلمتين . ولو اعتبرنا كل بيت من بيتى الدوبيت وحدة مستقلة فإن الدوبيت لا يعد مطلقًا أكثر من مجرد حصان هزاز ؛ ولكن القصور المترتب على هذا التسطح ضرورى ليعطى هذا الشخص قوة ؛ ولم يحدث قط أن حظى الدوبيت برقة التضمين أكثر مما هو مفروض هنا من قبل ثقل وعاطفة

Nail

المعنى المنقول وحسب . الشيء الذى يفرض نفسه في هذه المقطوعة هو أنه يربط في داخلها ما بين حالتين عقليتين متميزتين تميزًا واضحًا ؛ الدقة صعبة الإرضاء التى يجرى بها تناول الموضوع ؛ والشفقة والمرارة والرعب التى يتحتم علينا تصور الموضوع في ضوئها .

في النوع الثالث من الغموض ، نجد حالتين عقليتين مختلفتين ، توضعان جنبًا إلى جنب ، ونجعل بينهما صلة كما لو كانت عن طريق التعميم ؛ وفي النوع الرابع تؤثر الحالتان وتتأثران ببعضهما لتنتجا شيئًا يختلف عن كل منهما ، ويكون رد الفعل هنا على شكل انفجار .

وأنا أتكلم عن "الجمال الحسي" ، انطلاقًا من تفكيرى في الدوبيت الثانى المقتبس ، ذلك الدوبيت الذى يمكن أن نطبق عليه تحليلاً لفظيًا أكبر . فالأرامل النبيلات dowagers يمكن أن تنزلقن glide متدورات round متدورات round لأنهن مازلن يرقصن ، أو لمجرد ، كونهن مثبتات في طاولة الورق في الدوبيت الذى يلى ذلك ، نظرًا لأنهن يستمررن ويستمررن ، في حركة دائرية ، في الذهاب إلى نفس غرف الجلوس . وبهذه الطريقة يمكن تصور الأرامل النبيلات على أنهن لا تزلن ترقصن ومع ذلك في عمر ، كان يتحتم عليهن ، معه في تلك الأزمان ، أن يتوقفن عن الرقص . في البداية جرى الحديث عن الأرامل النبيلات باعتبارهن أشباحًا ghosts لجمالهن الميت beauty ، ثم نعرفهن بعد ذلك وهن لا زلن يرقصن ، نظرًا لأن الأشباح ghosts التى من هذا القبيل يمكن أن تظل تردد ذلك الذى فعلته في الحياة ؛ ولكن في البيت الذى يلى ذلك هن أشباح ghosts لشرفهن honour الميت ، يحومن haunting في مكان من الأماكن a place فقط ، كما أن غرفة الباليه ليست كمثل طاولة الورق . (وعلى كل حال ، فإن هذه الأماكن places ، هى الأماكن نفسها من الناحية العملية ، ومن ثم يوجد هنا شكل من أشكال الغموض المستقل فيما يتعلق بفقدان الأرامل النبيلات لشرفهن honour عن طريق الخداع والغش على طاولة الورق أو عن طريق ضرب المواعيد الغرامية غير الشرعية في غرفة الباليه .) والنتيجة التى تترتب على ذلك ، هى أن البيتين لا يمكن أن يمضيا ببساطة مثلما يدعيان ؛ الكلمة ghosts تعنى شيئًا مختلفًا في كل بيت ، كما يتعين علينا في كل حالة من هذه الحالات ترجمة البيت إلى شيء يقال عن السيدات

العجوزات ، وإلا فإن الإنتقالات لن تجدى . ولكن المرء معتاد على عملية الترجمة المباشرة هذه فى أشعار الزينة الرشيقة الوردية فقط ، وبذلك يمكن أن تكون هذه الترجمة المباشرة باروديا [٩] للطريقة التى كان يمكن التعبير من خلالها عن تحية شجاعة للسيدات ، كما يصبح لهذه الباروديا مسحة فاضحة كالحة لكونها رومانسية وساحرة .

يجب ألا أنكر هنا أن شبح ghost الجمال beauty الميت يمكن أن يحوم على المكان الذى مات فيه شرفها honour ، مثلما هى قد تحوم على المكان الذى يكون قد حدث فيه شىء يهمها . إذا ما قرأنا الدوبيت على هذا النحو ، نحس فيه لمسة ذلك الشكل من الألمعية الذى يغطى الجملة بالكلمة غير المنتظرة أو المتوقعة ؛ "يجوز أن نظن أنها كانت مكروبة تمامًا نظرًا لفقدانها جمالها ؛ ولكن مهلًا إن ضمير المرأة العجوز هو الذى يقلقها ، ومن الحق أن يفعل ذلك" . ومع ذلك ، فأنا أجد قراءة الأبيات على هذا النحو أمرًا صعبًا جدًا ؛ إذ أنها تقف متوازية تمامًا ومتباعدة ، ونقرأها وكأنها صفعة بعد أخرى .

ويجوز لنا أن نقول بفعل هذا التوازى أيضًا : إن الجمال beauty والشرف honour يعاملان باعتبار كل منهما نتيجة طبيعية ضرورية للآخر ، وإن الاسمين يجرى استعمالهما فى البيتين لمجرد التنويع (كما لو كان الأمر مجرد اهتمام المعجم القديم بالمرادفات) ؛ إلى حد أن أشباح الجمال ghosts of beauty تصبح أشباح الشرف ghosts of honour ، وكان من الضرورى أن تفقد خصائصها فى المكان نفسه .
الجمال والشرف عندئذ متماثلان ، إلى حد أننا نجد أنفسنا ، وهذه مفاجأة نحن قادرون على تبريرها ، فى قصص عالم الجن عند سبنسر Spenser ذلك العالم الذى يقوم على المثالية الحسية . هناك شكل من أشكال الرنين الخفى فى هذه الأبيات ناتج عن صراع هذا التداعى ؛ وفى غضب محموم ، يشبه رفاصات الباخرة وهى تتسابق على صفحة الماء ، يجد ألكسندر بوب نفسه وكأنه قد ركبه شيطان بفعل هذه المخلوقات المسكينة ؛ هذه المخلوقات تثير فيه مشاعر قوية لا مبرر لها ، عن الضياع ، والعبث الذى لا مفر منه ، الذى لا يمكن أن يشبعه أى تنمر بالموضوع .

لم يكن وردسورث شاعراً غامضاً ؛ نقل حب البساطة المفرط تعقيده إلى اللاشعور ، حب البساطة المفرط هذا لم يسمم سوى مصادر الفكر ، فى المستنقعات المرتفعة فى الجبال ، وحدد بأكبر قدر من البساطة الاضطرابات الأساسية للعقل . ولكن وردسورث يستعمل فى بعض الأحيان ما يمكن أن نطلق عليه اسم ضروب الغموض الفلسفية وذلك عندما لا يكون متأكداً من المدى الذى يمكن أن تصل إليه هذه العملية . فى النوع الثالث من الغموض اكتشفنا استعمالات ثانوية للغموض فى النكات ؛ أما النوع الرابع فيشتمل على تطبيقات الغموض الانتقائية . ومن هنا فإن درجة وحدة الوجود التى تنطوى عليها بعض من أشهر مقطوعات وردسورث تعتمد ، إلى حد كبير ، على ذوق القارىء ، الذى يستطيع أن يفرض النحو بلا صعوبة حتى يتسنى له أن يعلى آراؤه الخاصة ويرفعها عالياً .

لأنى تعلمت

النظر إلى الطبيعة ، لا كمثل ساعة

الشباب عديم التأمل ؛ وإنما لأتسمع فى معظم الأحيان

موسيقى الإنسانية الحزينة ، الساكنة ،

لا خشنة ولا صرير لها ، برغم أن لها قوة كافية

فى التطهير والإخضاع . ولقد استشعرت

وجوداً يزعجنى بمرح

الأفكار المتسامية ؛ شعوراً بالتسامى

بشىء مبثوث بثًا أكثر عمقًا ،

مسكنه هو ضوء الشموس الغاربة ،

والمحيط المستدير والهواء الحى ،

والسماء الزرقاء ، وفى ذهن الإنسان :

حركة وروح ، تُسيّرُ

الأشياء المفكرة جميعها ، جميع أجسام الفكر كله

وتتدحرج خلال الأشياء كلها .

(ديرتنترن)

الأصل الإنجليزى :

**For I have learnt
To look on nature, not as in the hour
Of thoughtless youth; but hearing oftentimes
The still, sad music of humanity,
Nor harsh nor grating, though of ample power
To chasten and subdue. And I have felt
A presence that disturbs me with the joy
Of elevated thoughts; a sense sublime
Of something far more deeply interfused,
Whose dwelling is the light of setting suns,
And the round ocean and the living air,
And the blue sky, and in the mind of man:
A motion and a spirit, that impels
All thinking things, all objects of all thought,
And rolls through all things.
(Tintern Abbey.)**

لا يكفى القول بأن هذه الأبيات توصل الحالة النفسية المقصودة بطريقة جميلة ؛ إذ يبدو أن وردسورث مؤمن بنظرياته ومعتقداته الخاصة ويريد أن يعرف الناس ماهية هذه النظريات والمعتقدات . ويصبح من المعقول ، بناء على هذا ، أن نستخلص من هذه المقطوعة أفكاراً محددة عن العلاقة بالرب وبالإنسان وبالطبيعة ، علاوة على أفكار عن الوسائل التى يمكن بها تعرف العلاقات التى من هذا القبيل .

وعندما نحاول ذلك يواجهنا العديد من النقاط النحوية الصعبة . إذ لا نستطيع تبين ذلك المبثوث بثًا أكثر عمقًا more deeply interfused كما لا نستطيع أيضًا تبين المشبه به . وليس من الواضح أيضًا ولا من المؤكد أن كانت موسيقى الإنسانية music of humanity هى الوجود presence نفسه ؛ موسيقى الإنسانية والوجود مفصولان بالكلمة and (واو العطف) وبعلامة وقف تام . وربما لاحظنا أيضًا ، أن الكلمة in (فى) تميز ، برغم خفوت هذا التمييز ، عقل الإنسان mind of man عن الضوء light، وعن المحيط ocean وعن الهواء air وعن السماء sky ؛ وهذا يغلب عليه أن يفصل الشكل حركة motion وروحًا spirit عن الشكل وجود presence وشىء ما something ؛ ومع ذلك قد تظل كل هذه الأشكال متماثلة مع الشكل موسيقى music . ولربما يكون وردسورث قد استشعر felt شيئًا ما something مبثوثًا interfused بثًا أكثر عمقًا more deeply من الوجود presence الذى كان يزعجه disturbed him ؛ يبدو أننا هنا نرى الرب يتجلى للباطنى بصفة خاصة ، ولكن مع كونه عليًا دومًا فى كل خلقه (٠١) . أو قد يكون الـ شىء ما something مقابلاً للوجود presence (الإحساس sense مساويًا للفرح joy) ؛ وبذلك يكون الاثنان مبثوثين بثًا أكثر عمقًا more deeply interfused من موسيقى الإنسانية music of humanity ، ولكنها بطريقة واحدة من الناحية الظاهرية . هذه الرواية تتصور الرب فقط عليًا فى خلقه ، ويؤثر فى الشاعر بالطريقة نفسها التى يؤثر بها فى كل شىء آخر ؛ أو قد تتصور الرب مثلما يتخيله الشاعر عليًا فى خلقه ، بالطريقة نفسها التى نتخيل بها الموسيقى الإنسانية music of humanity . من هنا ، تصبح الرواية الأولى مسيحية ، فى حين تصبح الرواية الثانية قائمة فى بعض أجزائها على وحدة الوجود ، بمعنى أنها لا أدرية agnostic إلى حد ما . ومرة أخرى ، نجد أن الـ شىء ما something يمكن أن يسكن فقط فى الأشياء الطبيعية المذكورة ، التى تنتهى فى السماء sky ؛ من هنا لا يمكن لنا أن نتعرف الحركة motion والروح spirit على أنهما مبثوثتان interfused فى الطبيعة ، كما هو الحال بالنسبة لـ الشىء ما something ؛ معنى ذلك أن الحركة والروح هما شيئان نشيطان فى ذهن الإنسان in the mind of man . وفى ذات الوقت نجد أن هذين الشيئين مشابهان لـ الشىء ما something ؛ وعليه فإن وردسورث إما يشعر feels بهما أو يستشعر إحساسًا بهما feels a sense . ومع مثل هذه القراءة يمكن للصوت أن يرتفع بشىء

من الانتصار على عبارة عقل الإنسان mind of man ؛ فالإنسان له روح عالية بطبيعتها بالطريقة نفسها التى لروح الرب ، كما أن هذه الروح مستقلة أدبيًا عن الإنسان . أو قد يسكن dwell الـ شىء ما something فى عقل الإنسان in the mind of man ؛ وتكون الحركة motion والروح spirit فى تقابل معه ؛ ومع مثل هذا الترتيب غير الحظيظ فإن الرب الذى هو نفسه الطبيعة يخضعنا على الفور للحتمية determinism وللقدرية predestination .

إلى هنا أكون ما زلت أتناول ضروب الغموض النحوى بالفحص والدراسة ، ولكن الأبيات الثلاثة الأخيرة تعترف بشىء من الشك فى الهدف من ذلك الذى يبدو تمييزًا ليس له صلة بالموضوع . وسواء كان الإنسان أو أى شكل آخر من أشكال الرب هو الفاعل هنا ، فإنه يميز بين الأشياء things التى هى مفاعيل objects أو فواعل subjects للفكر thought ، هذه المفاعيل والفواعل هو الذى يُسَيِّرها impels ؛ كما أن الأشياء things التى لا هى بالمفاعيل أو الفواعل للفكر thought ، فإنه يتدحرج rolls فقط خلالها . (وأنا لست متأكدًا من الوضع المنطقى للأشياء things التى ليست مفاعيل للفكر thought التى يفكر thinking فيها وردسورث هنا ؛ فهو ، قبل كل شىء ، لا يفكر تفكيرًا جادًا ، وبذلك يمكن أن يكون الحال على ما يرام .) والميزة الوحيدة التى أستطيع تبينها فى هذه المفارقة هى أنها سرعان ما تجعل الروح spirit ذكية وبلا ذكاء ؛ فى الحال نجد أن الرب والطبيعة ؛ يسمحان لنا بأن نعرفه على أنه هو الثانى دون مساومة على وصفه بأنه هو الأول (١١) .

وفى واقع الأمر ، سواء كانت هذه الأبيات تتضمن أو لا تتضمن قدرًا كبيرًا من الحكمة ، هذه الأبيات المشوشة ، التى تتكلم كلامًا سطحيًا ، فإن ذلك قد يوصل طريقة يمكن بها استعمال تناقضاتها ، وبذلك يمكن أن تعمل عمل العقائد . والأسباب التى تدعونا إلى أن ننكرعلى وردسورث هذا المصدر من مصادر القوة تتمثل فى أن وردسورث يتكلم كما لو كان مالكًا لعقيدة أو قانون يمكن به إجراء مصالحة بين أنصاف العبارات التى يستعملها ، فى حين أنه ، عندما تكون عقيدته أو قانونه محددًا ، يجد أن إنصاف العبارات هذه ضرورية للحفاظ على عمل هذه العقيدة أو القانون فى وضع حرج . أن هناك شيئًا من الخلط حول هذه المحاولة التى تستهدف الرفع والإعلاء

مع أنها ليست ملّية denominational ، أو إن شئت فقل : المحاولة التى تستهدف وضع قدر من وحدة الوجود أمام قرائه لا يصيبهم بصدمة . وهنا أجدنى احتج من جديد بأنى استمتع بهذه الأبيات إلى حد كبير جداً ، واكتشف ، مثل أى شخص آخر ، بأنى أعيها وأتذكرها ؛ ربما كان الخلط أمراً ضرورياً لـ ـ وردسورث ، إن قدر له الحفاظ على موقفه الشعرى الخاص به . والواقع أننى ، بدراستى للمثال فى هذا الفصل من الكتاب ، أكون قد أثبت أنى اعتبر الخلط ضرورة متأصلة ، لم يكن يعيها عندما تحققت . ولكن ، قد يوضح هذا المثال الأخير الطرق التى يمكن بها استعمال هذه المناهج methods لاتهام شاعر باعتناق آراء مشوشة بدلاً من امتداح تشابك وتعقد نظامه العقلى . وهنا يتعين على أن انتقل إلى الفصل التالى حيث المزيد من أنواع التشوش المستمرة .

الهوامش

(١) فى تقديرى ، أننا يمكن أن نقول : إن الفاصلة بعد الكلمة exceed (يفوق) تعد من قبيل الأخطاء المطبعية ، أو قد يكون المقصود منها لفت الانتباه إلى الكلمة والإيحاء بأن .W. H تفوق فى عدة طرق وليس فى طريقة واحدة . ولكن إذا ما اعتبرنا الفاصلة خطأ مطبعياً يظل التعقيد الشعورى موجوداً هناك .

(٢) القبر عبارة عن تأبين رسمى من قبيل ذلك الذى يكتب على شواهد القبور ، فى حين أن المزايا الحقيقية للإنسان إنما تكون مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بأخطائه التى لا يمكن ذكرها فى إطار أسلوب رسمى أو مديح . وأنا لست متأكدا الآن أن ضروب غموض الكلمات وكذلك غموض النحو تضيف الكثير جداً لما يكون واضحاً تماماً باعتباره تيمة من التيمات . أما مسألة أن الإحساس الذى وراء القصيدة هو شكل من أشكال تكافؤ الصندين فأمر لا يمكن إنكاره

وتحسبا لتفسير ذلك ، فقد أوردت تحليلاً آخر كاملاً لواحدة من سونيتات شكسبير (٦١) فى الفصل الثانى (ص ٤٥) تأسيساً على أنها تحتوى على قدر أقل من الوقاحة التى اقترفها شكسبير مع و . هـ . W. H، عن هذه السونيتة .

(٣) مقطوعات القصيدة الثلاث مقتبسة ومدروسة كل على حدة .

(٤) تنتابنى الدهشة حول ما إذا كان جون دون Donne قد تعمد ترك هذه المضامين المتخيلة مبعثرة ، حتى وإن كانت القصيدة مكتوبة لزوجته . فلربما كان يخشى أن تتخلى عن زواجها الطائش .

(٥) يبدو محتملاً على أقل تقدير أنهما قد اختارا ألا يتسببا فى الإضرار ببعضهما أكثر مما هما فيه ؛ ويبدو أنه قد شفى نفسه وعالجها من بعض شكوكه السابقة . وأنا ما زلت عند رأيى أن هذا التحليل صحيح .

(٦) أسجل استيائى من هذه القصيدة ، ولكنها لا علاقة لها بضرب الغموض الذى نحن بصدده هنا .

(٧) العلجوم : ضفدع الطين (المترجم)

(٨) أبيغرامى : ساخر لاذع (المترجم)

(٩) الباروديا : parody محاكاة على سبيل السخرية (المترجم)

(١٠) أو قد تمثل إحداهما الوثنية (الطقس الدينى المحلى لمناظر البحيرة على سبيل المثال) وتمثل الأخرى العقيدة الأخرى الأكثر إحارة (المبثوثة بثاً أكثر عمقاً) الذى يجعلها وردسورث تدعم العقيدة الأولى .

(١١) أثارت وضاعة والتواء هذه المقطوعة استياء النقاد ، وأتمنى أن أكون قد توصلت إلى شىء مرض وعاقل أقوله بعد كل هذه السنوات الطوال . وقد كتبت الآنسه م . س . برادبروك تقول : أن الأسماء الواقعة بعد علامة الوقف التام هى كلها من قبيل البدل ، نظراً لأن تيمة المقطوعة هى تسامى علاقة الفاعل ـ المفعول .

ومن رأيي ، أن وردسورث قصد للنحو أن يسير هذا المسرى . ولكن من المؤكد ، حتى وإن كانت الجمل في موقع البدل ، فإنها لا بد أن تكون قابلة للتمييز بشكل أو بآخر ، وإلا فلماذا تعين قولها الواحدة بعد الأخرى ؟ وبوسعنا أن نورد رواية أكثر تعاطفاً عن الخلفية الفلسفية لـ وردسورث ، ومما لا شك فيه أنه لو كان كتاب آي . إي . ريتشاردز كولردج والخيال لم ينشر بالفعل لكنت قد كتبت شيئاً مختلفاً تماماً . ولكن يبدو لي ، أننا إذا ما أخذنا العقيدة مأخذ الجد تحول التعبير عنها إلى بلاغة سائبة غير محكمة .

(٥)

يحدث الغموض من النوع الخامس عند اكتشاف المؤلف لفكرته أثناء عملية الكتابة ، أو عندما لا يكون ممتلكًا لها كلها فى ذهنه فى آن واحد ، كأن يكون هناك ، على سبيل المثال ، تشبيه لا ينطبق على شىء انطباقًا دقيقًا ، وإنما يقع فى منتصف الطريق بين شيئين أثناء تحرك المؤلف من أحدهما إلى الآخر [1] . وشكسبير يفعل ذلك بصورة مستمرة كما فى :

طبائعنا تُطَارِدُ

مثل الفئران التى تنْهَبُ سُمَّها المناسب

شرًا عطشان ، عندما نشرب نموت .

(مقياس بمقياس ، الفصل الأول ، المشهد الثانى)

الأصل الإنجليزى :

Our Natures do pursue

Like Rats that ravyn downe their proper Ban

A thirsty evil, and when we drinke we die.

(Measure for Measure, I. ii.)

من الواضح أن الفكرة الأولى كان مفادها أن الشهوة نفسها هى السم ولكن تقديم الكلمة proper بمعنى 'مناسب للفئران' ، برغم أن لها أيضًا إيحاء غير ذى صلة بالموضوع مفاده 'صحيح وطبيعي' ، وكذلك ذكرى أكثر دقة لتلك السموم (التى هى السموم الفسفورية فى أيامنا هذه) التى صممت لمنع الفئران من النفوق ، داخل الكسوة الخشبية السنديانية ، كل ذلك أدى إلى إنتاج الصورة الذهنية الأعظم والأقل

اعتياداً ، التى يماثل فيها تناول السم سقوط الإنسان ، كما أن شرب الماء وحده ، تلك الوظيفة الإنسانية الطبيعية والصحية ، هى التى لا يمكن تجنب تحاشيها ، وهى التى تسبب الموت . وعن طريق التأمل ، عندئذ ، تصبح العبارة proper bane (السم المناسب) غامضة ، نظراً لأنها تعنى الآن الماء كما تعنى السم أيضاً .

فورد Ford متيم أيضاً بهذه الوسيلة ، ويحتمل أن يكون ذلك من قبيل المحاكاة والتقليد :

جيوفانى . الآن ، الآن ، أعمل الأفكار الخطيرة على بقع سامة ؛

فليكن الكل رجلاً ، روحى ؛ لا تدع لعنة

الوصفة القديمة تنتزع منى مرارة

الشجاعة ، التى تلف الموت المجيد :

وإذا ما تحتم علىّ أن أتداعى مثل شجرة السنديان مكتملة النمو ،

فإن بعض الأعشاب التحتية فى سقوطى الثقيل

سوف تنسحق إلى نتف ؛ وسوف تموت معى هذه الأعشاب .

(من المؤسف أنها عاهرة، الفصل الخامس، المشهد الثالث، النهاية.)

الأصل الإنجليزى :

GIOVANNI. Now, now, work serious thoughts on
Baneful plots;
Be all a man, my soul; let not the curse
Of old prescription rend from me the gall
Of courage, which enrolls a glorious death:
If I must totter like a well-grown oak,
Some undershrubs shall in my weighty fall
Be crushed to splits; with me they all shall perish.
(Tis Pity, v. iii. end.)

الكلمة gall (مرارة / حقد) استخدمت في المرة الأولى بمعنى 'روح الاستياء والأسف من اللعنات' ، التي هي المرارة التي تشكل جزءًا أساسيًا من الرجل الكامل . (نعاني المرارات : عطيل ، الفصل الرابع ، المشهد الثالث - ٩٣) ، ولكن الكلمة نفسها في البيت الذي يلي ذلك مستعملة لتوحي بمعنى 'مرارة السنديان' (رد فعل السنديان oak على الاستثارة) ، وهنا نجد فكرة الثأر تحول إلى قوة سقوطها falling على الناس ، سواء أكان هؤلاء الناس مرتكبين أو غير مرتكبين لأخطاء ضد هذه الفكرة . ولكن فيما بين هذين المعنيين المحددين تبدو الكلمة enrolled (لف) بمثابة شحوب للبؤرة ؛ أنه يفكر في موقفه هو نفسه ، بدلاً من تفكيره في الاستعارة ، كما يحافظ على لغة الاستعارة باعتبارها أمرًا من أمور الشكل .

الموت المجيد glorious death يمكن أن يلف enrolled على لفافة scroll الشهرة ، حتى يمكن للكلمة أن تقف مستقلة بذاتها ؛ أو أن المرء ، إذا ما نظرنا إلى الخلف ، فقد يكتسب قوة لقاء موت مجيد glorious death من طريق كونه يستحم في هذا الموت ، ويدعم من فترة قصيرة من المرارة إلى حد أن المرارة gall قد انتزعت rent ، (في ظل النتائج العكسية) من حدودها في الذهن المنظم ، عن طريق كونه ملفوفًا rolled بـ ، أو ملفوفًا حول بواسطة ، المرارة gall ؛ أو إذا ما نظرنا إلى الوراء ، فقد يكون السنديان oak نفسه هو الذي يتدحرج rolls إلى الأسفل ، نحو الموت وفوق الضحايا . قد نقول : إن هذا خيالي ، وأنه كان يبحث فقط عن كلمة تحتوي على الحرف 'ر' r وتحفظ الأسلوب ، ولكن في مثل هذه الحالة فإن هذه التداعيات والارتباطات هي التي تفسر الطريقة التي أدت إلى ورود هذه الكلمة بصفة خاصة على ذهنه . وأنا لا أزعم أننا يتعين علينا أن نعبر عن إعجابنا بهذه المقطوعة لمجرد أنها تقبل الشرح والتفسير(٢).

شاع هذا النوع من الغموض إلى حد ما في القرن التاسع عشر ؛ وهناك مثال على هذا النوع ، في قصيدة القبرة skylark التي كتبها شيلي Shelley ، والذي تناوله إليوت Eliot بالمناقشة . وأخشى أن تكون النقاط التي برزت أكثر مما كنت أتذكره عن هذا المثال .

المساء الوردي الشاحب

ينصهر من حول طيرانك ؛

مثل نجمة من السماء ،

فى وضح النهار

أنت غير مرئية ، ومع ذلك أسمع صرختك سرورًا -

حادة مثل سهام

ذلك الكوكب السيار الفضى

الذى يضيق مصباحه المكثف

واضحًا فى الفجر الأبيض

إلى أن نرى بصعوبة ، فنشعر أنها هناك .

كل الأرض والهواء

مع صوتك يكون مرتفعًا

مثلما ، عندما يكون الليل عاريًا ،

من سحابة وحيدة .

والقمر يمطر أشعته ، وتفيض السماء .

الأصل الإنجليزى :

The pale purple even

Melts around thy flight;

Like a star of Heaven,

In the broad daylight

Thou art unseen, but yet I hear thy shrill delight-

Keen as are the arrows

Of that silver sphere

Whose intense lamp narrows

In the white dawn clear,

Until we hardly see, we feel that it is there.

All the earth and air

With thy voice is loud,

As, when night is bare,

From one lonely cloud

The moon rains out her beams, and Heaven is Overflowed.

زعم السيد / إليوت أنه لا يعرف ذلك الكوكب السيار sphere ؛ إذ بوسعنا أن نعتبره نجمًا star، وذلك من منظور النحو . ولكن التشبيه يستمر فى تعثره خلال المقطوعة الثانية والقافية السيئة clear-there-air دليل على ذلك . ومن هنا يصبح الكوكب السيار sphere هو القمر moon ؛ كما أن النهار يزيد من خفوت كل من القمر moon والنجم star. وهذه المقطوعة الشعرية تنطوى على شكلين نحويين هما : 'سرورك عارم مثل سهام الكوكب السيار sphere' و 'برغم أن سهام الكوكب السيار حادة جدًا (فيما يتعلق بالمسافة الطويلة) ، فإننا حتى عندما نكون بعيدين بالقدر الذى يبعدنا عن أن نصبح فى مرمى الإصابة فنحن لا نزال نستشعر وجود جمال هذا الكوكب السيار' . والبيت الأخير من المقطوعة يمكن أن يكون معناه : 'نحن نحس أن سرورك موجود هناك منذ فترة طويلة ، إلى أن يصعب علينا رؤيتك فى الحقيقة' . أو 'الذى يضيق مصباحه إلى أن يقال أننا نكاد لا نراه ، إلى أن يقال بحق أننا نحسه هناك' . كل ما قلناه هنا يناسب تمامًا التشبيه الأول ، الذى فيه القبرة lark ، خارج مجال البصر ، ولكنها لا تزال مسموعة على شكل سلسلة من الأنغام الفضية ، والذى تُشَبَّه فيه القبرة بنجم star ، الذى هو بدوره كوكب سيار وضوؤه فضى ، بعيدًا عن مرمى البصر أثناء النهار ولكنه لا يزال يردد بصوت خافت موسيقى الكواكب السيارة spheres. والسهام arrows عندئذ هى عبارة عن النغمات الخارقة المنفصلة الصادرة عن الطيور ، كما يمكن أن تكون السهام أيضًا عبارة عن التلألؤات المنفصلة الصادرة عن النجم سواء تصورنا السهام وكأنها تفتش فى قلب الشاعر أو باعتبارها أشعة

مسحوبة من كروكى بصرى . فى هذا التشبيه نحن نقفز من ضوء النهار daylight إلى الفجر dawn لنوضح على شكل عملية ذلك الذى كان قد تحقق من قبل ؛ كلما تضاءل حجم القبرة lark ، وتلاشت بعد ذلك ، تضاءل حجم النجم star ، ثم خبا بعد ذلك ، وعليه فإن الشاعر سابح فى نشوة وابتهاج غامر يُنَقِّى نفسه متحولاً إلى جهل ، ويخفت عن الوضوح الكامل للجمال . ومن هنا ، نجد فى التشبيه الجديد أن زمن الاكتمال ليس النهار day وإنما الليل night ، وهذا هو السبب الذى يجعل القبرة تبدأ المقطوعة الأولى المقتبسة عن الصعود فى المساء evening. (وقد ساق إليوت شكوى مفادها أن شيلى Shelley قد خلط بين اثنين من هذه الفترات ؛ والأمر يبدو أقل من حادثة إذا ما لاحظنا أنه يسمى أربع فترات) . هنا يصبح الطائر مثل القمر moon ، أما عندما يكون بازغًا من سحابة cloud كيما تظل هناك عملية برغم أن الكوكب السيار يتزايد وضوحه ، ولا يقل ، أو عندما يكون خلف سحابة cloud فإنه يمكن أن نعرفه عن طريق ضوئه على حواف السحب الأخرى ، كما لو كان شيئًا متدفقًا overflowing على الأسطح العليا لهذه السحب (بالرغم من أن هذا القمر يترك الأرض الآن فى ظلام (عندما لا يكون الطائر فى مرمى البصر) . فى هذه الرواية نجد أن الكلمة bare معناها 'مظلم' dark ، كما أنها فى تقابل مع الكلمة overflowed (فاضت) . أو إذا ما أخذنا الكلمة bare على أنها تعنى 'فارغ' empty ، رغم أن القمر moon نفسه ليس مرئيًا فإن السماء كلها تتلألأ بضوء القمر الذى مس الضباب غير المرئى فى الهواء الخارجى ؛ لقد فاض overflowed القمر moon على كل حدوده ، ويبدأ يؤثر بطريقة غامضة ، مثل الشاعر ، مثل مبدأ الجمال ، حتى على أولئك الذين لا يستطيعون فهمه . ولما كان الطائر رمزًا للشاعر ؛ فإن السحابة cloud ترمز إلى الشاعر ، كما يرمز القمر moon الذى خلف هذه السحابة إلى إلهام الشاعر ؛ ومن بين المسلمات الأساسية فى شعر شيلى Shelley أن الشاعر يمثل علاقة عجيبة بالناس المعتادين ؛ إنه منبوذ ومشَرِّعٌ غير معترف به ، بل إنه ربما يموت أيضًا .

وعن معانى الكلمة arrows (سهام) فإن تلك المعانى التى تتعلق بسلسلة من الطلقات قد تبدو أقل مناسبة لكلمة القمر moon منها إلى كلمة النجم star ، نظرًا لأن القمر لا يتلألأ twinkle ؛ ولكن هذه المعانى تساندها أيضًا كلمة rains (أمطار) ، كما

تساندها أيضًا فكرة بزوغ القمر فجأة من السحابة ليعطى إضاءة موجزة غامرة ، وتساندها أيضًا فكرة أن ديانا Diana (ربة القمر) صيّادة . وهذه الفكرة الأخيرة يمكن ، فى الواقع ، اعتبارها مغزى التشبيه الجديد ؛ فجمالها حاد keen جدًا وصعب المنال جدًا ، وذلك حتى يدمر الإنسانية التى تفهمه . كما أن الانتقال من تشبيه إلى آخر هو بحد ذاته ، ينتج تأثيرًا يتعين أن نتصوره فى ضوء هذا الاعتقاد ؛ أننا مضطرون هنا إلى الانتشاء حبورًا ، بطريقة وجدانية محمومة ، وبجذور لا تضرب فى الأرض ، ننتشى حبورًا من زهرة إلى زهرة لنكتشف أن كل شىء مختار بعناية وأن كل شىء غير مُشْبِع أيضًا . 'بالإشارة إلى كل هذه الأشياء الجميلة ! هنا شىء جميل آخر ، سيظنه كل قرائى جميلاً' .

من المحتمل أن يكون شيلى قد كتب هذه القصيدة تحت تأثير من (القمر) قصيدة مرثية البلبل Nightingale التى كتبها كيتس لهذه القصيدة ، وحتى يتسنى أن تبدو مباشرة فإنها لا بد أن تحتوى على المعتقدات الأساسية للرومانسيين . كان يتعين أن أقول قبل الآن ، أن القبرة تعد رمزًا دقيقًا جدًا على وجهة نظر شيلى Shelley فى الشاعر ؛ فهى ترتفع إلى الأعلى أكثر فأكثر ، إلى الأعلى مباشرة ، وحيدة ، وهى تغنى دومًا ، باذلة جهدًا دومًا ، إلى أن تصبح مستنفدة القوى فى مكان ما بعيدًا عن مرمى بصر العالم المعتاد ثم تقفل عائدة فى صمت ، ثم تستأنف وجودًا متواضعًا ، منعزلًا وغير مرئى فى مكان ما فى وسط حقل من الحقول . ولكن هذا الرأى عن الطائر بوصفه رمزًا للحياة الروحية ، التى تعرف الطائر على أنه يناضل ويحتضر ، هذا الرأى مطعَّمٌ برأى آخر يعرف الطائر على أنه خارج الحدود البشرية ؛ كما أن هذا الطائر خالٍ من الألم والتخمة والتشبع اللذين يعقبان النشوة الفانية كما أنه خالد ، فى واقع الأمر ، مثل البلبل nightingale . من وجهة النظر هذه فإن ارتفاع القبرة يعد تأليهًا للطبيعة وإشباعًا حيوانيًا لا يرقى إليه شك (كما أنه يصبح على الفور أكثر وأقل من إنسانى ، وبذلك يكون خاليًا فى الحالتين من عدم الوفاء بالمراد) ، ويظهر هذا الإشباع الحيوانى إما مرتفعًا إلى السماء Heaven ، نظرًا لأن الطبيعة تتفوق على العمليات الإنسانية المعقدة وغير المنظمة التى تفهم هذه الطبيعة (الطبيعى سماوى) ، أو قد يظهر هذا الإشباع ، بالقرب منها (السماء) بمعنى أن كون صاعدًا rising

إلى النجوم stars وإلى القمر moon ، ومن ثم يكون صاعداً لواحد من الكواكب السيارة spheres البللورية (الطبيعى كامل) . إن أغنية القبرة ، تصبح عندئذ شيئًا مطلقًا ، أساسيًا ، خارج الزمن ، ويقوم عليه الانسجام النغمى الأرضى كله . (ومن المؤكد أن السيد إليوت Eliot لم يكن موفقًا من الناحية التقويمية عندما نعت ذلك البيت المحكم بأنه بيت 'بالٍ' .)

الجمال الذى من هذا القبيل لا يمكن تعرفه تعرفًا كليًا بواسطة القيود الإنسانية ، وكلما كبر حجم هذا الجمال نقص وضوحه . العبارة الكوكب السيار يضيق فى ضوء النهار The sphere narrowing in daylight ، تشبه عندئذ تضييق حاجبى الشاعر ، فى نشوة التقييم الرومانسى ، مثل الخفوت الذى يصيب العقل المؤقت أثناء عملية تعرف الجمال الخالد والجمال المطلق ، الذى قارنه شيلى Shelley فى موضع من المواضع بخبو الفحم المشتعل احمراراً . "الآن أكثر مما كان عليه من ثراء الموت من قبل" ؛ "أنت لم تولد للموت ، أيها الطائر الخالد' . إن القبرة lark تبدأ فجر يوم مرحها تمامًا مثلما يبدأ يوم الأرض المشترك خبوه ، وبعكس كامل ، فإن الذهن الذى أظلم بالفعل 'مهجوراً' من رؤية الجمال الطبيعى ، قد يبدأ من جديد فى عملية فهم فكرية لهذا الجمال . إن الاضطراب النحوى فى هذه المقطوعات الشعرية ما هو إلا تعبير مناسب جداً عن العقيدة التى توصلها هذه المقطوعات (٢) .

النقطة الأخرى التى أثارها السيد إليوت ضد شيلى Shelley هى قابلية ذلك النوع من الغموض للتفسير والشرح :

عصر العالم العظيم يبدأ من جديد ،

السنوات الذهبية تعود ،

الأرض تشبه ثعبانًا يتجدد

أعشابها الشتوية مستهلكة ؛

السماء تبتسم ، الإيمانات والإمبراطوريات تلمع

مثل حطام حلم يذوب .

(هيلاس)

الأصل الإنجليزى :

The world's great age begins anew,
    The golden years return,
The earth doth like a snake renew
    Her winter weeds outworn;
Heaven smiles, and faiths and empires gleam
Like wrecks of a dissolving dream.

(Hellas.)

قال السيد إليوت : إن الثعابين snakes لا تغير renew جلودها المخلوعة ، وأنها لا تتخلص منها بنهاية الشتاء winter ؛ وأن شاعراً من شعراء القرن السابع عشر كان لا بد أن يكون عارفاً بما فى ذهنه فيما يتعلق بالنقاط التى من هذا القبيل . الكلمة weeds (أعشاب) يمكن أن تعنى كلا من 'ملابس' وبخاصة ملابس هؤلاء الأرامل ، التى تشبه جلد الثعبان القديم الجاف ، أو 'الحياة النباتية' ، وبخاصة تلك النباتات الخشنة القوية التى تستطيع الصمود خلال الشتاء winter ، إلى أن يظهر شيء أهم منها فى فصل الربيع . ومن الواضح أن الجزء الثانى من التورية هو الذى يبرر التاريخ الطبيعى السيئ ؛ الثعبان snake له علاقة بالموضوع باعتباره لامعاً gleaming ، باعتباره رمزاً كلاسيكياً للخصوبة والأرواح الأرضية ، وباعتباره يحدث انتقالاً للأرامل (٤) . أنا أوافق السيد إليوت ، من كل قلبى ، على ما كان يقوله فى ذلك الوقت ، ومن المؤكد أيضاً أن هذه المعانى ليست موحّدة مثلما هى متراكمة الواحد فوق الآخر ، ومع ذلك ، تظل هذه المعانى ، قبل كل شيء ، تورية ، تكاد تكون فكراً . وفى ذات الوقت ، فإن الفكر يبدو مرتبكاً بصورة مفرطة ؛ هذا الخليط المشوش من الأفكار الذى يعترض clogging سيلاً غنائياً بسيطاً ظاهرياً من الممكن تفسيره ، ولكنه يصبح عندئذ غير مبرر ؛ ومن الواضح أن الشهية المفتوحة لهذا النوع وللنوع القادم من الغموض ، يمكن أن تعتذر عنه ، وبوسعها أن تستخلص إمتاعاً ، من الشعر السيئ جداً فى حقيقة الأمر .

وطالما يدعم الغموض التعقيد ، والرقة وضغط الفكر ويبقى عليها ، أو طالما كان الغموض شكلًا من أشكال الانتهازية opportunism مكرسًا لأن يقول بسرعة ذلك الذى يفهمه القارئ فعلًا ، فإنه يتعين احترامه (طالما أننا مقتنعون بما نقول ، إذ أن الشيء نفسه لا يمكن أن يكون قد قيل بشكل مؤثر بدون هذا الغموض ، ولكن ، بطبيعة الحال ، فإن الشيء نفسه ، في الشعر ، لا يمكن أن يكون قد قيل بأى طريقة من الطرق) . وهذا الغموض لا يمكن أن يُحترم إذا ما كان ناجمًا عن ضعف الفكر أو ضحالته ، إذا ما كان يبهم الأمر الذى بين أيدينا بشكل لا داعى له (دون أن نذهب بعيداً بهذه الأغراض العرضية كما قلنا بالفعل) أو ، عندما يكون اهتمام المقطوعة ليس منصبًا عليها ، لكى تصبح مجرد انتهازية فى التعامل مع المادة ، أو إذا لم يفهم القارئ بسهولة الأفكار التى يجرى خلطها ، لأنه سيتكون لديه انطباع عام بعدم الترابط .

الأفكار التى فى قصيدة القبرة Skylark التى كتبها شيلى (إن صح تفسيرى) كانت واضحة له ، أو إن شئت فقل : كانت ، فى الواقع ، السبب الرئيسى للإثارة التى كان يترجمها إلى مصطلحات غنائية ، غير أن هذه الأفكار إن قدر لها أن تظهر على الإطلاق فإن ذلك كان يتطلب منه تفسير هذه الأفكار والحفاظ عليها فى عقله الواعى . والمسألة هنا مسألة بؤرة ؛ وفى الشعر الحديث ، عندما يكون مدى الأفكار كبيراً ، وتزداد حدة الإمساك بالأفكار الصحيحة فى الذهن ، هنا نكتشف أمثلة على أكثر أنواع هذه السلسلة تقدمًا ، كما يساء هنا أيضًا استعمال الغموض إلى أبعد حد .

وكمثال على التشبيه الانتقالى يمكن لنا أن نورد ذلك التشبيه 'ذاتى النسج' الذى استعمله شيلى ، عندما لم يكن بوسعه تعرف مقارنة (تشبيه) بصورة سريعة ، وراح فيه يقارن الشيء بفكرة أكثر غموضًا أو أكثر تجريدية عن الشيء نفسه ، أو أن يوضح أن تلك الفكرة هى طبيعة ذلك الشيء الذاتية ، أو أن هذه الفكرة تديم نفسها عن طريق دعمها لنفسها .

بدوامة عاتية ، الكوكب السماوى المحتشد

يطحن الغدير المصقول إلى ضباب لازوردى

من الإبهام العنصرى ، مثل الضوء .

(برميثيوس طليقًا الفصل الرابع)

الأصل الإنجليزى :

With mighty whirl the multitudinous orb
Grinds the bright brook into an azure mist
Of elemental subtlety, like light.
(Prometheus Unbound, iv.)

مادة الرؤية تبلغ من الإطلاع والإيثرية حداً يمكن معه مقارنتها بالشكل النقى الخالص Pure Form التى هى منه بمثابة المادة.

مثلما تبدو لطفل أنهكه النصب الحلو

روح الأرض تُنَوَّم ،

وتستطيع أن ترى شفتيها الصغيرتين تتحركان

داخل الضوء المتغير لابتساماتها الخاصة

مثل إنسان يتكلم عما يحبه فى الحلم .

(القصيدة السابقة)

الأصل الإنجليزى :

Like to a child o'erwearied with sweet toi. . .
The spirit of the earth is laid asleep,
And you can see its little lips are moving
Within the changing light of their own smiles
Like one who talks of what he loves in dream.
(Ibid).

المقارنة الأخيرة هى مجرد تقرير لما يكونه الشىء :

وعليه جاءت عربة حربية أثناء العاصفة الصامتة
من روعتها الذاتية المندفعة . . . .
أنا ، أحلى الزهور التى لم تتعطل طويلاً . . .
أنا ، لست شبح ذلك الشكل الباكر
الذى تحرك بناء على تحركه ، . . .
(انتصار الحياة)

الأصل الإنجليزى :

So came a chariot in the silent storm
Of its own rushing splendour . . . .
me sweetest flowers delayed not long . . .
Me, not the phantom of that early Form
Which moved upon its motion, . . .
(The Triumph of Life.)

الشكل Form هو تبريره الوحيد ؛ فهو ، مثل الرب ، يعيل نفسه بنفسه ، بحكم حقيقة كونه موجوداً . إن الشعر الذى يؤله idolises موضوعه إنما يعطى هذا الموضوع خصائص الألوهية ، ولكن تحقيق هذا العمل بالطريقة التى هو عليها هنا يعنى تدمير التشبيه ، أو جعله غير قادر على الوفاء بأهم وظائفه المهمة . ولم يلاحظ شيلى العلاقات المربحة بين شيئين إلا نادراً ، فقد كان انفعاله بالشىء الواحد فى الآن الواحد ، يغلبه على أمره ، كما أن ذلك الشىء نفسه كان فى أغلب الأحيان عبارة عن مجرد فكرة غير مُتصورة فى عملها أو بيئتها . ولكن باستعمال هذه الوسيلة المحدودة باعتبارها مقارنة غير كاملة استطاع شيلى أن يفعل أشياء عظيمة .

وآخرون فى حزن داخل كآبة

ظلهم الخاص ساروا ، وسموه الموت

(القصيدة السابقة)

الأصل الإنجليزى :

And others mournfully within the gloom

Of their own shadow walked, and called it death.

(Ibid.)

تعريفى أضاف أيضًا "عدم الإمساك بالفكرة مباشرة" كمعيار . وهذا يعنى أن تشويشًا يمكن إدراجه ضمن هذا التعريف ، وبخاصة التشوشات التى من قبيل تلك التى تحدث أثناء هضم الشاعر لمادته . ويعد استعمال شكسبير للاسم آرياكن Ariachne (ترويلوس ، الفصل الخامس ، المشهد الرابع) ليدل به على كل من آراكن Arachne وآريادن Ariadne ، مُسْتَعْمِلاً الخيط ، مثالًا مضيئًا على هذه النقطة .

رأيت كلوريس الجميلة تسير وحدها

عندما وصَلَ المطر المُرَيَّش برقة إلى الأسفل ،

مثل جوبيتر عند هبوطه من برجه

ليغازلها فى زخه فضّية .

(مجهول ، كتاب أكسفورد .)

الأصل الإنجليزى :

I saw fair Chloris walk alone

When feathered rain came softly down,

Like Jove descending from his tower

To court her in a silver shower.

(ANON., Oxford Book.)

من الواضح أن كلوريس Chloris نفسها لم تكن فى برج tower داناى Danae ، لأنها كانت خارج البرج تتمشى على الثلج ؛ زد على ذلك ، أن امتلاك الأبراج towers إنما يعد خاصية ذكرية إلى حد بعيد ؛ كما أن الأمر يحتم وجود شيء ما يحتم سقوط الثلج منه . وإجمالًا ، فإن البرج tower يمكن أن يعطى أيضًا لـ جوبيتر Jupiter ، وهذا يؤكد أن القارئ سوف يتذكر القصة الحقيقية . هناك مسحة لذيذة من الاحساس بالاعتيادية والتواضع من منظور أن زخة shower المطر ليست ذهبية وإنما فضية silver ؛ وقبل كل شيء ، فإن أحدًا لا ينكر أن زخة المطر كانت على هذا القدر من الجودة والحسن . وطالما أن الثلج مريش feathered ، إدخال أسطورة أخرى إلى الموقف ، يضاف إلى ذلك أن الفاعلة المؤنثة she هى نفسها ليدا Leda وداناىDanae أيضًا . هذا هو كل ما يطلق عليه الفرويديون اسم الطرح ؛ ولكون الأمر نفسيًا أكثر منه أمرًا لغويًا ، فإننا لا نصاب بالدهشة عندما نكتشف ـ فى شكل متأصل الجذور ، أقل مرحًا وأقل وعيًا ـ أن هذا الشكل كانت له أهمية كبيرة عند شعراء القرن التاسع عشر .

المثال الغريب واللذيذ التالى يعالج ما أظن أنه كان تورية واعية (شعورية) كما لو كان حادثة ، ويترك مكومًا على شكل 'فوضى حلوة' ذلك الذى لا بد أن يكون القصور والخيال قد اكتشفا صعوبة وضعه فى إطار من الأطر .

كانت الوردة مريضة وماتت مبتسمة ؛

ولكونها لا بد من تقديسها ،

حول السرير وقفت تتنهد هناك

الأخوةُ الحلوة المزهرة

البعض متدلى الرؤوس ، فى حين أحضر البعض ،

ليغسلها ، ماءً من النبع .

(هيريك ، الطقوس الجنائزية للوردة)

الأصل الإنجليزى :

The Rose was sick and smiling died;

And, being to be sanctified,

About the bed there sighing stood

The sweet and flowery sisterhood:

Some hung the head, while some did bring,

To wash her, water from the spring.

(HERRICK, The Funeral Rites of the Rose.)

المقارنة هنا بالفتيات العفيفات مقارنة غير مفصلة ، كما أن العبارة يحضرن ماءً من النبع water from the spring موجودة هنا فقط لمجرد أن النبع هو مكان رعوى يؤخذ منه الماء . ولكن من المؤكد أن الكلمة spring (نبع / ربيع) إنما تعنى فى الخلفية ، فصل الربيع أيضًا ؛ إنهن يحضرن من الربيع ، الذى هو صباح السَّنَة ، قطرات ندى الصباح ؛ إنهن يغسلنها بقطرات ندى حيوتهن ، من منظور أنهن يشكلن زهور الربيع ؛ ومن ثم ، فإنهن بحق (يالقصر الحياة) ميتات أمامها ، وخبيرات بهذا الأمر ؛ وإذا كان الماء water ندى فإنهن يغسلنها بدموعهن .

الأمر هنا لا يتحقق بشكل مترابط نظرًا لأن هيريك HERRICK يكاد يكون خائفًا هنا من لمس مخلوقات على هذا القدرمن الرقة ؛ والمخلوقات التى من هذا القبيل لا تسمح للشاعر بملاحظتها إلا من خلال وسيط شديد الخروج عن الموضوع ولا ينشد نفسه مطلقًا ؛ ويستطيع الشاعر ، من خلال هذه التصورات التلميحية ، الطافية ، الثمينة وغير اليقينية ، يستطيع إشباع نفسه كما لو كان ذلك عن طريق أسر ذلك الذى لم يتحقق بشكل مؤلم تمامًا .

الشاعر سوينبرن Swinburne يستعمل هذه التشكيلة الواسعة من النوع الخامس ، من أنواع الغموض فى شكل من أشكال المقارنة المتبادلة لا يهتم (على العكس من المقارنات المتبادلة التى فى النوع الثالث من الغموض) لا بالمشبه ولا بالمشبه به ؛ إن سوينبرن يستعمل فقط العلاقات التى بين المشبه والمشبه به ليقدم للقارىء مجموعة

كبيرة من تداعياته associations المختزنة . إنه يربط النعوت المختلطة لاستعارتين كما لو كانت هذه النعوت فى عبارة واحدة ليس المقصود منها هو تحليل العبارة نفسها وإنما توصيل حالة 'نفسية' mood :

الليل يسقط مثل الحريق : الأضواء الثقيلة تجرى منخفضة ،

وبينما هى تتساقط ، فإن دمى وجسدى هكذا

يهتزان مع اهتزاز اللهب ، مليئان بالأيام والساعات

التى لا تنام ولا تبكى وهى تمر .

آه رباه هل يمكن لجسدى هذا أن يكون

حيث احتمال أن يغسلنى الهواء والأوراق الطويلة تغطينى ،

حيث مدود الحشائش تتكسر إلى زبدٍ من الزهور ،

أو حيث تسطع أقدام الريح على طول البحر .

(فى مدح فينوس)

الأصل الإنجليزى :

Night falls like fire; the heavy lights run low,
And as they drop, my blood and body so
Shake as the flame shakes, full of days and hours
That sleep not neither weep they as they go.

Ah yet would God this flesh of mine might be
Where air might wash and long leaves cover me,
Where tides of grass break into foam of flowers,
Or where the wind's feet shine along the sea.
(Laus Veneris.)

'مجيء الليل يشبه سقوط الحريق' ؛ الشمس تصبح كرة حمراء ، ملتهبة ، ومستهلكة عند الأفق ، النهار يخبو ، النار ، عندما يتضاءل احتراقها ، تزداد حرارتها ويجرى احضار كل الحرارة الطبيعية فى القبة السماوية الزرقاء إلى الأسفل (كما لو كان السقف يتثاقل علىّ) ثم تسحق هذه الحرارة لإدخالها فى معابدى . ولكن عندما تهتز الشعلة flame shakes فإن اهتمامنا يتحول إلى مصباح ؛ هذا المصباح يضيء الزمن ؛ جبل فينوس الداخلى المؤنث تأنيثًا فيكتوريا يزداد حرارة ، وقوامًا ، انحباسًا ، وإثارة لصداع المرض والارهاق العصبى ، وهنا يتعين على نفثة الغاز أن تخرج مندفعة من الآن فصاعداً . أو أن الشعلة قد تكون شمعة رمزية ؛ وأنها تذوب فى تجويفها ، المنخفض فى صراعاته الأخيرة ، الذى يشيط ويرتفع ويهبط مفرقعًا ومرتجًا ، مثل خفقان الصداع وتلاشيه ، ويلقى على الجدران ظلالًا قافزة ومهددة . كاملًا / مليئًا full نظرًا لأن الشمعة قد أنهت الوقت القادرة عليه ، ونظرًا أيضًا لأن الشمعة فى اهتزازها تبدو وكأنها تقيس الثوانى ، مضخمة بتثبيت انتباه فراش المرض على الساعات hours؛ لا تنام sleeping ولا تبكى weeping ، والسبب فى ذلك هو أرق الشاعر وارهاقه العاطفى ، نظرًا لتناقض هذا الأرق مع ، ولا مبالاته ببكائه weeping واقتراب نوم sleep وفاته ، ونظرًا أيضًا ، لأن الحالة النفسية ، التى فى القصة ، مثبتة فى خلود خارج النظام الإنسانى ، ليس للدموع فيه مغزى ، كما أن راحة الموت لا يمكن أن تتحقق فى هذا الخلود (٥) .

فى المقطوعة الثانية ، نجد أن الهواء قد يغسل air might wash ، مثل الماء ، ونجد أن الأوراق قد تغطى leaves might cover ، مثل البحر أو مثل القبر ؛ وعليه وعن طريق التضمين المباشر فإن الحشائش grass والزهور flowers يمكن مقارنتها بالأمواج ؛ ثم نجد بعد ذلك أقدام الريح براقة على طول البحر wind's feet shining along the sea ، تبيض قمم الأمواج ، وهى تقارن ، بطريقة أخرى ، بكل من الحشائش grassوالزهور flowers ، ثم تقارن بعد ذلك ، كمضمون أكثر خفوتًا ، بجبال معشوشبة عليها شواهد قبور . إن البحر ، فى أشعار سوينبرن Swinburne الذى يتقاسم مع الأرض وضعية الأم الحلوة العظيمة ، يكون أكثر نظافة وأكثر جدة وأكثر مواتًا بالتحديد . كما ينبغى ألا يغيب عنا أو ننسى قدميه ، هاتان القدمان بالغتا الجمال على الجبال ، ذلك الذى يأتى بالمدود الخيرة من الرب Lord .

وإذا ما نجح سوينبرن Swinburne فإنه يتحول إلى كاتب مباشر وكامل تماماً ؛ ولا طائل من القول بأن هاتين المقطوعتين تكشفان عن اهتمام بالصوت أو بنظام الإيقاع اللفظى verbal . ربما يكون صحيحاً ، أن نقول : إن سوينبرن يشعر بأن الحفاظ على تأثير قوامه الشعرى texture والإبقاء عليه أهم ، فى أى حال من الأحوال ، من حتمية ورود المعانى وسلسلة التداعيات . ولكن من منظور أدبى ، وليس من منظور مسرحى فإن هذا الانفصال المنوم تنويماً مغناطيسياً يعد سلاحاً درامياً قوياً . النبضات المختلفة التى تحدث عندما يكون تانهوسر Tannhauser أمام البابا فى قصيدة "فى مدح فينوس" Laus Veneris ؛ رغبته فى العون والمساعدة ، يأسه ، الانطباع الذى مفاده أن شيئاً حانياً قد قيل (كما لو يعرف أنه لابد أن يكون ، أو سمع مؤخراً عن معجزة ، أو أن القارئ سمع وحسب عن حدوث المعجزة) ومع ذلك 'ربما لم يكن بالوسع القول ، أنى أعرف أنى سمعته يقول لى ألا أطلب الرحمة إلى أن يتبرعم العود rod' ، وكذلك اليأس الذى يبرر الحادث الدرامى (الذى يجسد هذا الحادث) لعدم سماعه مطلقاً عن المعجزة ، 'ماذا لو تبرعم ، سيكون أكثر غرابة علىّ أن أغير طبيعتى (وعلى كل حال ، لو استطعت تغيير طبيعتى ، فلربما حصلت على الرحمة)' ـ كل هذا ، يمكن تمريره إلى ذهن القارىء باعتباره وحدة واحدة ، عن طريق اضطراب الذاكرة الذى تنطوى عليه التقنية نفسها .

هناك نوع من نماذج عمل هذه التقنية (بساطته وكفايته المفرطتين) نجده فى الكورس الشهير الذى نجده فى مسرحية أطلنطا فى كاليدون Atalanta in Calydon :

زمن بِهِبةٍ من الدموع

حزن بكأس جرت .

الأصل الإنجليزى :

Time with a gift of tears

Grief with a glass that ran.

نموذج العمل هنا يتظاهر بأنه عنصران من قائمة واحدة بخصائصهما *المميزة* مشوهة ، ولكنهما فى واقع الأمر يكونان مقارنة متبادلة بين الساعة المائية وقارورة الدموع .

ويصر الناس إصراراً غريباً على اعتبار سوينبرن Swinburne نصيراً من أنصار الصوت الخالص وأنه ليس عنده مضمون فكرى . ومن ناحية التقنية ، فإن أعمال سوينبرن مليئة بالذكريات التى تبلغ من الذوبان والتناقض حداً يجعلها بحاجة إلى تفهمها والوقوف عليها ؛ وفيما يتعلق بالمضمون ، فإن أحاسيس سوينبرن من ذلك النوع الفكرى الذى ينطلق من عملية تحليل . ورأيه فى العلاقات التى بين السادية sadism والجنسية المعتادة ، على سبيل المثال ، سواء أكان هذا الرأى واقعياً أم لا بصفه خاصة ، يجرى دائماً وضعه أمام القارىء (عن طريق الصفات المتقابلة . . . إلخ) كما لو كان سوينبرن نفسه قد فهم هذا الرأى عن طريق وسائل فكرية خالصة . لقد بلغ قراء سوينبرن ، وهم يحللون أعماله ، من الحرص حداً يجعلنى أورد الاقتباس التالى :

جميع الأضرحة التى كانت فستاوية [٦] أصبحت بلا لهب

ولكن اللهب لم يسقط من هذا . (أحزان)

الأصل الإنجليزى :

All shrines that were vestal are flameless,

But flame has not fallen from this

(Dolores.)

باعتباره مثالاً على التورية المخضعة ؛ برغم أن الاقتباس بحد ذاته هو تصور خيالى ميتافيزيقى جامد .

من هنا ، فأنا أرى أن الشعر الإنجليزى الذى جاء بعد ذلك زاخراً بالتصورات وضروب الغموض المخضعة ، من منطلق أن القارئ يتعين عليه أن يتعرف ذلك الذى كان يمكن أن تؤول إليه التورية التى ترسى علاقة لو كانت هذه التورية قد تحققت ، أو أن القارئ يتعين عليه أن يتعود على التصورات الخيالية فى الشعر ، حتى ، فى حالة عدم إنتاج الصورة الخيالية ، يستطيع استشعار هذا التصور الخيالى باعتباره مادة أساسية ، باعتباره تبريراً لاضطراب ظاهرى . وبالطريقة نفسها *فإن الشعر الذى*

يكون من هذا القبيل ينطوى فى أغلب الأحيان على فكر مباشر ، أو علاقة من الأفكار ، وذلك عن طريق الانتقال من استعارة نائمة إلى أخرى . وقد حمل الشعر الذى جاء فى أواخر القرن التاسع عشر هذا الضعف إلى حد أننا يمكن أن نسميه انحطاطًا ، نظراً لأن تأثيراته اعتمدت على تقليد مفاده أن مثله المحتذى كان مدمراً .

ولكن بطبيعة الحال ، حتى وإن صدق أن تقنية القرن التاسع عشر قد أمكن الوصول إليها ، لأسباب تاريخية ، بهذه الطريقة ، إلى حد أنها تعد فى بعض أجزائها بمثابة التقاليد الميتافيزيقية منبوشة بعد تعفنها ، ليس هناك من سبب يجعلنا نفكر بأنه ليست هناك طريقة أخرى لقراءة هذه التقنية . قد يستخلص إنسان مما قلته أن شيلى لا يمكن أن يتمتع به سوى الأفراد العارفين للتاريخ القديم للشعر الإنجليزى معرفة وثيقة ، وهذا أمر عار عن الصحة . ولأسباب أخرى ، قد يكون من الصعب تحسين العبارة ، وتحديد مثل هذه التأثيرات ، أو إثبات أن هذه التأثيرات كانت مهمة عندما فعلت ذلك ؛ ولا يسعنى هنا إلا أن أتمنى أن تكون الأمثلة التى أوردتها قد جعلت ذلك أمراً ممكنًا . وعلى كل حال ، قد يكون من قبيل الإضاءة أن نتناول الأمر تناولًا تاريخيًا ، ونثبت الطريقة التى راح بها أواخر الشعراء الميتافيزيقيين يأخذون التصور والخيال قاعدة مسلماً بها ، وكيف راح هؤلاء الشعراء يقللون من وضوح الطرف الحاد للتصور والخيال إلى حد أنهم كانوا يكتبون شيئًا من قبيل شعر القرن التاسع عشر .

فى هذا الشعر شىء من التداعى الذهنى الذى يكتسب قوة من جراء تبلوره على شكل تورية فى موضع آخر ؛ وعلى هذا فإن العبارة التى وردت عن شارل الأول عند مارفل Marvell

هو لم يفعل شيئًا شائعًا أو وضيعًا

على هذا المشهد الذى لا ينسى ؛

ولكن بعينه الأكثر حدة

جرب حد البلطة بالفعل ؛

(مرثية هوراتية .)

الأصل الإنجليزى :

He nothing common did or mean

Upon that memorable scene;

But with his keener eye

The Axes edge did try;

(Horatian Ode.)

تبدو كأنها تعيد إلى الأذهان الكلمة اللاتينية acies التى تعنى 'البصر' eyesight و'حافة حادة' . عبارة كراشو Crashaw عن العذراء virgin والمسيح child ،

هى تجرب ضد أمهات الماس تلك

نقاط عيون عقبانها الصغيرة ،

الأصل الإنجليزى :

She'gainst those Mother-Diamonds tryes

The points of her young Eagles' Eyes,

قد تعتمد على التداعى نفسه association ولكن بإبعاد آخر يتمثل فى عدم استعمال الكلمة axe (فأس) . قد نقول : إن الشعر الناتج عن ذلك لا يعتمد على هذه الكلمة ؛ سواء على معرفة القارىء لهذه الكلمة أو اعتقاده بأنها موجودة . وفى هذه الحالة أيضاً فإن هذا الشعر قد يكون معتمداً على إعمال القارىء للتداعى الذى أنتج هذه الكلمة ، التداعى الذى أدت الكلمة نفسها إلى تقويته ودعمه .

ثمة موقف مماثل يحدث داخل اللغة الإنجليزيه عندما تبرم كلمة من الكلمات عقداً مع المعنى اعتباراً من استعمالها فى قصيدة من القصائد :

(العاشق الناجح سعيد)

ولكن سرعان ما تفقد تلك الشعلات ضوءها

مثل ظواهر جوية فى ليلة صيف .

ولا تستطيع تلك الشعلات التسلق إلى هذا الإقليم

لتضع انطباعًا على الزمن .

(مارفل ، العاشق التعيس .)

الأصل الإنجليزى :

[a successful lover is happy]

But soon those Flames do lose their light

Like Meteors of a Summer's night.

Nor can they to that region climb

To make impression upon Time.

(MARVELL, The Unfortunate Lover)

الكلمة impression (انطباع) كانت تعنى اقتحامًا ، وظواهر جوية meteors ، وآثار هواء الليل الضارة بالصحة ، كما تعنى أيضًا المعنى الحديث 'تجعل الزمن يدون بعض الملاحظات عنهم محترمًا إياهم' . وعليه يمكن قراءة الكلمة على أنها تورية ، فى حين أنها تبدو هنا خيالاً conceit مخضعًا ، هو بحد ذاته مسطحًا ومحيرًا ، ومع ذلك فقد أصبحنا متعودين عليه بفعل نمط fashion لاحق . وهذا الأمر له أهميته ، نظرًا لأنه يوحى بأن ذلك إنما كان تغييرًا فى اللغة نفسها ، تقييدًا لغموضها ، هو الذى أنتج ذلك النمط اللاحق ؛ معنى ذلك أن الشعر أصبح يقرأ آليًا بطريقة مختلفة . وليس من الخيال الجامح أن نبرز أنه ، بعد أن تغير العالم ، فإن الشعر ، برغم قراءته بطريقة مختلفة ، لا يزال على ما كان عليه بدرجة كبيرة ؛ وهذا يحتم علينا نحن أنفسنا ، أن نبادر إلى اختراع المعانى الفرعية التى للكلمة impression ، ولكن ذلك ليس أمرًا مستحيلًا 'الزمن فكرة أفلاطونية تسكن السماوات العلى ، فى حين أن الظواهر الجوية لا تصل إلا إلى أدنى الكواكب السيارة ؛ وبالطريقة نفسها فإن نيران الحب ، برغم عدم نكران أنها سماوية ، لا يمكن أن تنتزع من السماوات العلى أى شىء من ذلك الخلود ، أية قوة من القوى المسيطرة على المصير ، تلك القوى التى تبدو طالبة لكونها سماوية ، والتى نظرًا لأنها سماوية فإن كثيرًا من الناس يطلبونها '. الكلمة climb (يتسلق) هى

والسياق يفرضان معنى 'يقتحم' على الكلمة impression ؛ الغائب هنا هو الألمعية ، والشجاعة التى يمكن أن تتصف بالألمعية لو أنها كانت تقول شيئًا من هذا القبيل عن المعنى 'ظاهرة جوية' meteor (كانت هذه الشجاعة دومًا فى الخلفية ؛ وبالتالى فهى لن تصنع نحواً معقولاً .)

من اللباقة ، عند إحداث إشارة مبهمة ، أن نتخذ الترتيبات التى تجعل الشعر مفهومًا حتى عندما لا تكون الإشارة مفهومة . من هنا فإن كثيراً من التصورات والخيالات تكون جاهزة للتعامل معها على أنها تصورات مخضعة ، برغم أن هذه التصورات نفسها قد تكون أُحْدِثت وتحققت تمامًا . وأنا أسوق لك هنا أبسط مثال على ذلك

الهلياديون الذين بلا شقيق

انصهروا فى دموع كهرمانية من هذا القبيل

(مارفل ، الحورية تشتكى)

الأصل الإنجليزى :

The brotherless Heliades

Melt in such amber tears as these.

(Marvell, The Nymph Complaining.)

إن كنت قد نسيت ، مثلما حدث لى أنا شخصياً ، من هو شقيق هؤلاء الهلياديين ، وبحثت عنه ، فإن الشعر يندر أن يبدو أكثر جمالاً ؛ فالمطلوب من الأسطورة متضمن فى الشعر . والأسباب التى من هذا القبيل هى التى تعطى الشعر كثيراً من التوازن ، وبالتالى يقل اعتماد الشعر على الملاحظات بشكل أكثر مما يتصوره الإنسان . ولكن شيئًا ما حدث بعد أن بحثنا عن الهلياديين Heliades ؛ لقد تم تبرير الدوبيت . يدعى مارفل MARVELL أنه أحدث إشارة كلاسيكية وأن هذه الإشارة جاءت على ما يرام ؛ وهذا أمر له أهميته ، والسبب فى ذلك أن وثوقك فقط بإشارات مارفل الكلاسيكية هو الذى جعلك تحس هذا الإحساس ، أن هذه الطريقة من طرق الإعجاب بالطبيعة بدت

ألمعية ، وحساسة ومثقفة . ولو كنا قد توقعنا ، أو اكتشفنا أن مارفل قام بتركيب الأسطورة ، لكنا قد استمررنا في الاعجاب بالدوبيت ولكن الموقف يمكن أن يكون مختلفًا ؛ من ذلك على سبيل المثال ، أننا قد نريد للشقيق brother أن يكون أكثر اتصالًا بالمادة التى بين أيدينا . إن ليلى LyLy يخترع دومًا وحوشًا خرافية تناسب مطالبه الأسلوبية الخاصة ، وهذا يضفى على ليلى Lyly مسحة طفولية ، تعليمية ودقيقة ، والسبب الوحيد لذلك هو أن الإنسان يعطى عباراته درجة غير معتادة من الإنكار . وهذا بطبيعة الحال ، مشروع ، وفيه مجاملة بشكل غريب ، نظرًا لأنه يتعامل مع القارىء بوصفه راعيًا للتعلم دون أن يهدد بافتراض أشياء يتعين عليه أن يعرفها بالفعل . وبصورة أكثر تحديدًا ، فإن هذه الوسيلة عامية أو وسيلة نثرية ، المقصود منها توصيل مغزاها من قراءة واحدة فقط ؛ معنى ذلك أن كل ما يتصل بالوحش يجب قوله دفعة واحدة ، والسبب فى ذلك أنه يستحيل اكتشاف المزيد عن الوحش من طبيعة الحالة . ولكن نحن ننتظر من كاتب يتحتم علينا أن نعتمد على إشاراته ، أن يستعمل هذه الإشارات استعمالاً تنجم عنه إعادة دراسة هذه الإشارات ؛ نحن ننتظر تشبيهًا له معاني احتياطية ، وفى كل الأحوال ، نحن نتوقع منه الضرب الأول من ضروب الغموض .

اقترحت هنا عددًا قليلاً من الطرق التى يمكن بها جعل التصورات والخيالات أكثر غموضًا عما ينبغى أن تكون عليه ؛ وسوف أتناول بالدراسة هنا تصورين غامضين من تصورات مارفل ، التى لا ترقى إلى معيار الدقة الذى حدده الميتافيزيقيون أنفسهم ، وسوف أحاول أن أبين كيف أن هذين التصورين قويان جدًا من ناحية التأثير . من بين الصعوبات التى تواجهنى فى هذا الصدد أننى يتعين على أن أسلم بأن هذين التصورين غريبان ، فى حين أن تاريخ الأدب الإنجليزى كان على نحو يسمح لهذين التصورين أن يبدوا للقارىء الحديث أكثر اعتيادًا عن الأسلوب الذى يحيدان عنه . كما يتعين على ، بعد ذلك ، أن أوضح أيضًا أن الأبيات التى تقترب من 'بساطة' القرن التاسع عشر ، إنما هى ، فى واقع الأمر ، أكثر تعقيدًا من التصور conceit الميتافيزيقى المعتاد ، برغم أن آلية هذين التصورين وغرابة التصور الميتافيزيقى ليست أمورًا ملحة ، وبرغم أن هذين التصورين يتحركان كما لو أن شيئًا بسيطًا يجرى

توصيله . مارفل شخص كفء لهذه الخطة ؛ وباعتبار مارفل شاعراً ميتافيزيقياً لم ينس الإليزابيثيين فهو شاعر حساس إزاء تشكيلة من التأثيرات ، كما أن بوسعنا مشاهدة التصور منذ بداية تحلله . ومن مرثية لوفاة اللورد هستنجز for the death of the Lord Hastings أقتطف لك ما يلى :

الأرباب أنفسهم لا يستطيعون إخفاء فرحهم

ولكنهم يسحبون أقنعتهم ، ويكشفون أشعتهم النقية :

هم فقط الذين يصبغون نغمة الزواج بالاكتئاب ،

الذى يمزق معطفه الأصفر البرتقالى من أجل الأرجوانى الحزين ،

معكوسة ، أثناء جنازة حبيبته .

الأصل الإنجليزى :

The gods themselves cannot their Joy conceal

But draw their Veils, and their pure Beams reveal:

Only they drooping Hymeneus note,

Who for sad Purple, tears his Saffron coat,

And trails his Torches through the Starry Hall

Reversed, at his Darling's Funeral.

ينبع من هذه الأبيات جمال غير غامض ومباشر وشديد ؛ إذ مات الشاب فى ليلة زفافه ، فقد حل الليل ، ولكن ذلك من الناحية الظاهرية يتم توصيله عن طريق مقارنة عرف من أعراف الجنازة بشىء ما ، يحتمل أن يكون فلكيًا ، يُشاهد فى السماء ؛ وهكذا نجد أن الحالة الفعلية للمقارنة يتم الإمساك بها قبل أن تحقق نفسها وتصبح واقعًا ؛ وبدلاً من التصور الحاد الذى تَفَوَّق فيه مارفل نجد هنا العناصر التى كان لابد من تركيبها مع بعضها ، ولكنها تنساب هنا وهناك ، ومرتبطة ارتباطًا سائبًا لتكوِّن انطباعًا بالأسف والندم ؛ شىء ما ، ربما يكون هذا الشىء رؤيويًا (٧) جدًا أو مطمئنًا ،

يبدو أنه كان مقصوداً ، ولكننا لا نستطيع التفكير فيه ؛ كما نسدل قناعاً من الرقة على عدم رضاء dissatisfaction العقل .

هذا الانطباع الذى مفاده أن هذه المقطوعة من كتابات الصحوة الرومانسية ، يتحقق من جراء اعتبارنا مارفل واحداً من الشعراء الميتافيزيقيين ، ثم من جراء فشلنا فى اكتشاف نوعية الدقة الخاصة بهؤلاء الشعراء فى الأساليب التى يستعملها مارفل . ولكننا إذا اعتبرنا مارفل مريداً من مريدى ملتون Milton ، فإننا لا نجد شيئاً غير محدد فى هذه الصورة الذهنية ؛ والأصفر البرتقالى saffron هو لون الزواج ، أما الأرجوانى purple فهو ثوب الحداد ؛ المقصود هنا أن نرى هيمان (٨) ، تلك الشخصية المجازية ، وهو يؤدى تحركاً رمزياً بسيطاً ، فى وجود كل نعوته المخزونة من حوله . إن الأمر ليس بحاجة إلى تفسير interpret البيتين الأولين ، بحيث يعنيان 'حل الليل وانهمرت الدموع' ، إن الأرباب يظهرون كما لو كانوا فى قصة تدور عنهم . ومما لا شك فيه أن كلا من ملتون وسبنسر كانا بوسعهما أن يقصدا للنعوت أن تكون جميلة لمجموعة من الأسباب ، ولكن المعانى الإضافية التى من هذا القبيل بالإمكان تجميعها تجميعاً سائباً من حول مجاز يمكن تخيله فى إطار شروطه الخاصة . قد لا يكون من الضرورى (كما هو الحال عندما نتوقع تصوراً أو خيالاً) أن نتساءل عما إذا كان هيمان له مكانة رسمية كنجم أو عما إذا ما كان متوحداً مع الشمس للحظة من اللحظات ، أو التساؤل حتى عن إمكانية تبرير ذلك ؛ أو أن نتذكر حتى أن هيمان ، حتى عندما لا يظلله ظلام الموت ، كان هو محبوب فسبر Vesper (نجمة السماء) ، وأنه قلق يتعجل حلول الليل . ولكنى أقول ثانية ، إن من الأسهل هنا أن نحس أن مارفل يصف غروب الشمس ونحن نراقبه من الخلاء المفتوح أكثر من وصفه لشخصية ميثولوجية متخيلة ؛ إننا نحس لسبب من الأسباب ، أنه لاحظ ملاحظة مكثفة ذلك الذى وصفه فقط بهذه الطريقة العجلة غير المعقولة ظاهرياً ، نظراً لأن اللون الأصفر يزداد عمقاً متحولاً إلى اللون الأرجوانى فوق أفق من السواد عليه ألسنة لهب حمراء منعزلة . من هنا فإن الأبيات تحتوى على شكل من أشكال الغموض العجيب غير المحسوس ، من منظور أن هذه الأبيات إنما تستمد طاقتها من ثلاثة أعراف أدبية مختلفة فى آن واحد .

هم فقط الذين يصبغون نغمه الزواج بالاكتئاب

الذى يمزق معطفه الأصفر البرتقالى من أجل الأرجوانى الحزين

الأصل الإنجليزى :

Only they drooping Hymeneus note,

Who for sad Purple, tears his Saffron coat,

مهما يكن هيمان ، فإنه هنا يجرى تصوره بالطريقة الخيالية الحائرة التى يحتفظ بها الإنسان للأجانب وللعالم الطبيعى ؛ ويتعين علينا هنا أن نراقب مراقبة لصيقة الأبهة الفارغة لأعماله ونفرض عليها أى تفسير من التفسيرات التى نستطيع تخيلها . الكلمة only (فقط) تعنى من وجهة النظر المجازية 'الشىء الوحيد الذى يحول دون ابتهاجهما ابتهاجًا تامًا' ، أما من حيث Nن الأمر يعد دراسة للطبيعة فإن النجوم الأكثر سطوعًا ، وهى ليست غير مُقَنَّعة unveiled تمامًا ، يمكن أن تكون هناك كى تلاحظ note الاحتفالات المهيبة لحلول الليل . البيت الذى يلى ذلك يحدث تقابلاً بين فعْله النشط المتحمس tears (يمزق) و 'دموع' tears البكاء ، والكلمتان تلفظان بطريقة واحدة (كما أن معاطف coats غروب الشمس هى فى حقيقة الأمر مكونة من دموعها tears ، كما يحدث البيت مقابلة أيضًا بين فعله وبين الندم المكلوم الناتج عن الاكتئاب drooping ، ويقابل أيضًا فعله بالاحترام الطقوسى للشكل الميثولوجى ، وبالتدرجات بعيدة المنال للتغيرات اللونية فى السماء . وإذا ما كان اللون الأصفر البرتقالى saffron واللون الأرجوانى purple اللذان تلاحظهما noted النجوم stars هما فعلاً غروب الشمس (والشاعر لم يقل لنا ذلك) فإن ذلك يعنى أن هناك تأثيراً مهدئًا آخراً من آثار انتظامية الشمس ؛ هناك تأثير مهدئ من إحساس مفاده أنه قد يعكس reverse عملياته بطريقة آمنة وسليمة (هذه العمليات خطرة ومتهورة كما هو الحال فى السواد الأعظم من المشاعل torch) من منظور أن خلفيته هى مجرد انعكاس لصعوده ؛ هناك أيضًا تأثير مهدئ من إحساس بالانتظام وربما إحساس بالبعث فى وفاة البطل .

وينشر مشاعله خلال الصالة النجومية

معكوسة أثناء جنازة حبيبته .

الأصل الإنجليزى :

And trails his Torches though the Starry Hall

Reversed, at his Darling's Funeral.

قد ينشر trail هيمان Hymen دومًا مشاعله torches ، وقد يكون ينشرها trailing ، فى هذه المناسبة ، بلا عظمة ، معكوسة reversed ؛ أو ربما بناء على هذا الجزء المؤلم ، يكون يسحبها trailing بمعنى يجرجرها من خلفه مطفأة ، لا يجرى استعمالها فى أى شىء ، أثناء غمه واكتئابه . وفى كلا الحالين لا بد من تفسير المشاعل على أنها شىء له علاقة بغروب الشمس ، شىء موجود فى الأعلى فى السماء ، مثل النجوم stars ؛ هذه المشاعل لا بد أن تكون الشىء نفسه ، وإلا فلماذا من المهم أن تكون تلك المشاعل مختلفة ؟ المشاعل torches عندما تكون معكوسة reversed تصبح معرضة للانطفاء ، وإحداث المزيد من الدخان ، كما أنها تبدد نفسها ؛ وهذه المشاعل لا يمكن مطلقًا أن تشبه النجوم stars الكاملة أو الخالدة ؛ ونحن عندما نجد هذه النجوم فى السماء نستشعر الحرية فى أنفسنا ، ويراودنا إحساس بأننا نشعر بالألفة مع غروب الشمس ، يراودنا إحساس بأن نطفو إلى أعلى فى الهواء (٩).

ومن رأيى أن الأمر يحتاج هنا إلى دفاع أو تفسير للأسباب التى تجعلنا نعطى تحليلاً وهميًا خاصًا من هذا القبيل لأبيات لها مثل هذا الجمال المباشر ، تلك الأبيات التى لم يشوهها الفكر إلا قليلاً ، والتى هى عمل مبكر فى واقع الأمر ، صيغت عباراته بلا اكتراث إلى حد ما . والحقيقة هى أنه بالضبط فى الحالات التى من هذا القبيل ، عندما تكون فى خلفية ذهن المؤلف تقنية متقنة ومحددة ولكنه يسمح لها بأن تندرج ضمن الاضطرابات التى تأتى بسهولة كبيرة ، عندما تكون فى ذهن المؤلف استعارات مختلفة ينوى إدخالها فى مكان ما ، عندما يكون التأثير شيئًا غير مفهوم إلى حد ما ولكن له لون شعرى قوى ، عندما تسمح مجرد عملية التساؤل عن معنى هذه التقنية للتقنية نفسها أن تغوص ، من خلال شكل غير مراقب ، إلى أعماق ذهن القارئ ؛ فى الحالات التى من هذا القبيل تمامًا يكون احتمال العثور على ضروب غموض النوع الخامس كبيرًا جدًا ، وتكون بحكم الضرورة على شكل تفسيرات .

هناك أثر مماثل تماماً ، ناتج عن تبهيت التصور الميتافيزيقى ، يظهر عند الشاعر مارفل فى قصيدته عن العيون والدموع [١٠] Eyes and Tears . تحركت إلى حد ما المرثية الجنائزية التى كتبها مارفل عن اللورد هستنجز Hastings فى عالم ملتون ، فى حين نجد أن هذه المقطوعات الشعرية تدخل ضمن التصورات والتخيلات الممتازة الكاملة ، حتى لا يكون هناك أى شك فى أن النقطة الرئيسية ينبغى تناولها والتعامل معها من وجهة النظر الميتافيزيقية .

يا لحكمة الطبيعة عندما أصدرت مرسوماً ،
بأن تبكى العينان أنفسهما وتبصران .
ولما كانتا قد رأيتا الموضوع بلا طائل ،
فقد تكونا مستعدتين للشكوى .
ولما كان البصر الخادع للنفس ،
يأخذ كل ارتفاع إلى زاوية زائفة ؛
فإن هذه الدموع التى تقيس الجميع أفضل
تسقط مثل خطوط مائية وفوادن [١١] .

الأصل الإنجليزى :

How wisely Nature did decree,
With the same Eyes to weep and see.
That, having viewed the object vain,
They might be ready to complain.

And, since the Self-deluding Sight
In a false Angle takes each hight;
These tears that better measure all,
Like wat'ry Lines and Plummets fall.

يستطيع الإنسان أن يجد بين الأشعار التى من هذا القبيل :

ذلك الذى يظهر فى العالم غاية فى الجمال ،

نعم ، حتى الضحك ، يتحول إلى دموع ؛

وجميع الجواهر التى نقيمها

تنصهر فى ثريات العيون هذه .

الأصل الإنجليزى :

What in the World most fair appears,

Yea, even Laughter, turns to tears;

And all the Jewels which we prize

Melt in these pendants of the Eyes.

الانطباع الرئيسى هنا ليس بالتأكيد انطباع أناقة وتنسيق وإنما هو انطباع أجزاء لا تتناسب مع بعضها ؛ ونظراً لأن الشعر 'ينقل' هذا الانطباع 'بقوة' مع مسحة من الإنجاز الكيِّس فإن الذهن يبهت ويضعف ويحتار داخلاً فى حالة تأملية ، ويعلق الدوبيت الثانى بالذهن . الجواهر Jewels ، بطبيعة الحال ، لها صلة بالموضوع باعتبار أنها لصيقة بذلك الذى يظهر فى غاية الجمال what appears most fair ، باعتبار أن الجواهر رمز لشهوة العين ؛ ولكن لماذا أو كيف تنصهر الجوهرة Jewel فى ثريا pendant ؟ هنا سرعان ما يهرب منا تحديد التصور والخيال الجيد ، ومع ذلك لا فائدة من القول بأن ذلك ينتج عنه فشل الشعر ؛ العكس هو الصحيح ، إن الأبيات سرعان ما تبدو وكأنها أصبحت أكثر جدية وتعميماً .

منصهر فى melt in قد تعنى 'أصبح بلا وزن بجانب الدموع' أو 'جعلته الدموع بلا وزن' أو 'يذوب بحيث يتحول إلى دموع' أو 'أذابتها الدموع إلى حد أن قيمتها الحقيقية الخاصة التى كانت لها من قبل أصبحت الآن كامنة فى النجوم' . الدموع tears من هذا المنطلق تصبح لها قيمتها من ناحيتين ، باعتبار انها تحتوى على قيمة الجواهر Jewels (باعتبار أنها تنتمى إلى عالم كليوباترا والترف المفرط) ولكون الدموع من تلك

المذيبات المشروعة التى تستطيع أن تذيب الجواهر melt Jewels (باعتبار أن الدموع تنتمى إلى عالم الكيمياويات والقوة السحرية) . الكلمة which (ضمير الوصل) تفعل أكثر مما لو استعمل الشاعر that (ضمير وصل) عوضًا عنها ، فهى توحى بأن الجواهر Jewels ليست كلها ذات قيمة prized ، وأن الجواهر ذات القيمة هى فقط التى تذوب فى melt in الثريات pendants . وتوسعًا فى ذلك ، مع الاستقلال عنه ، هناك تلميح مفاده أن العيون eyes ، وبخاصة عيون المرأة المحبوبة ، هى التى تلمع وهى الجواهر Jewels ؛ وتباغتنا الكلمة بسؤال : لماذا يتعين على العيون eyes أن يكون لها ثريات pendants إن لم تكن العيون هى نفسها جواهر Jewels ؟ العيون eyes تبلغ أيضًا أقصى درجات لمعانها عندما تغرورق بالدموع tears ، لا استعدادًا للبكاء ، وإنما من فرط السعادة ؛ الدموع التى لا يزال الشاعر يقول عنها : أنها ستسقط fall من جوهرتها Jewel ، وتتحول إلى أسف ، ثم تصبح ثريات pendants .

وبذلك تتوافر لدينا الآن عدة معانى للعبارة melt in(ينصهر) 'فى انصهار هذه العيون متحولة إلى ثريات pendants، وهو شكل من أشكال العالم ، نحن نشاهد انصهار الجواهر كلها إلى لا شىء ، أو إلى أحجار أقل من الجواهر لا قيمة لها' ، أو 'من حيث أن هذه الثريات التى تنبعث من عينيها تنصهر ، وتتحول إلى ماء ، فنحن نرى عدم ثبات تلك القيم التى تنبعث من مصادر العالم وموارده' ، أو قد يكون المعنى 'عيناها أصبحت جوهرتين تفيضان رقة ، ولكن الجواهر التى من هذا القبيل تنصهر وتذوب ؛ إن تلك الدموع سوف تسقط وتتحول إلى يأس' .

قد يلاحظ المرء أن الجواهر التى نقيمها Jewels which we prize إنما نعرفها على إنها عيون Eyes بسهولة كبيرة ، والسبب فى ذلك أنه لو لم تكن هذه الجواهر عيونًا ، فإن أبرز ما يتبدى لنا عن الفكرة التى يتناولها الدوبيت ، هو أن هذه الفكرة غير صادقة تمامًا :

تلك الجوهرة التى فى أذنك . . .

سوف تستمر فى كونها حجرًا كريمًا

عندما ينتهى عالم جمالك كله ،

(كارى)

الأصل الإنجليزى :

that jewel in your ear . . .

Shall last to be a precious stone

When all your world of beauty's gone,

(CAREW.)

الدوبيت لا يمثل فقط حقائق الحالة وإنما الإحساس الأكثر اعتيادًا عن هذه الحالة ؛ كما يعوض الدوبيت افتقاره إلى 'الألعية' بالحَجْر على اهتمام الإنسان المتضمن فى تناقض الدوبيت الظاهرى . ولكن السبب الذى يجعل هذا الحَجْر يبدو مبررًا ، أثناء دخول الشعر إلى الذهن ، هو أن هذا الحجر يحتوى على مواد كثير من التصورات الحقيقية ، التى تم تهذيبها فى الخلفية ، وتركت غير واضحة ، ومحزومة حزمًا دقيقًا .

قد يعترض القارىء اعتراضًا معقولًا بأن الشاعر لا ينتظر من قرائه أن يصنعوا لأنفسهم تصورات ، وأننى بقدر ما كنت أفعل ذلك ، أكون قد صنعت قصيدة خاصة بى . ولكن الأمر ليس كذلك ، إذ كنت أقتبس طول الوقت ؛ أن ما تنهض به هذه الأشعار هو عبارة عن تعرف واسع من جانب القارىء للتصورات التى تحققت بالفعل عن الدموع .

قد أكون قد بالغت فى المدى الذى وصل إليه ذوبان التصور فى هذا المثال ؛ والمثال الذى أوردته عن اللورد هستنجز Hastinges لا يحتوى ، من وجهة نظرى ، على نقطة بسيطة ، أما فى الحالة التى بين أيدينا فإن فكرة انصهار الجوهرة jewel melting فى دمعة tear فكرة حادة بما فيها الكفاية ، وتحمل القسم الأكبر من الإحساس . ولكن إذا ما اعتبرنا هذه الفكرة مجرد تصور بسيط وناجح ، نجد من خلفها حشدًا كبيرًا من التداعيات التى تحدث تأثيراتها بطريقة مختلفة ، وأن هذه التداعيات قوية تمامًا مثل التصور الرئيسى وتهدد بإزاحة ذلك التصور الرئيسى إلى الذهن أو تجعله غير ضرورى على أقل تقدير . وقد حظى مارفل بالإعجاب من كل من جيله والقرن التاسع عشر ؛ وقد نشك أن ذلك حدث من جراء أن جيله والقرن التاسع عشر استطاعا أن يقرآه بطريقتين مختلفتين . وإذا كان المثال الأول الذى أخذته من مارفل يمثل انفجار

التصور ، فإن المثال الذى بين أيدينا يمثل قمة نضج هذا التصور وينعه ، تقلص سمك الجلد وتمدده إلى أبعد حد ممكن ، إنه يمثل البذور الجاهزة للنثر . ومع آخر مثال أورده فى هذا الفصل يكون التصور قد تحول إلى شكل من أشكال التشوش .

قد لا يكون التمييز واضحًا بين هذا المثال ، وبين قصيدة الوداع valediction ، على سبيل الافتراض ، التى كتبها جون دون Donne وأوردتها فى الفصل السابق . فى قصيدة الوداع تعين علينا التسليم بالتصور وقبوله بحد ذاته ، كما أن ضروب الغموض التى تعين علينا اكتشافها كانت بمثابة استنتاجات من التصور نفسه : سواء كان الأمر يتعلق بالأسباب التى يجب أن تبرر المقارنة المتضمنة فى هذا التصور ، أو بالأحكام التى يمكن أن تجعل تلكم الأسباب حقيقية . لقد وضعت النتيجة فى النوع الرابع من الغموض والسبب فى ذلك هو التعقيد المنظم للحكم الذى تنطوى عليه implied ضروب غموض اللغة . فى المثال الذى بين أيدينا نجد أن التصور مجرد عنصر واحد فقط فى نطاق التأثير الكلى ، وقد لا يكون هذا التصور ، فى واقع الأمر ، أكثر من مجرد الواجهة التى تحمل التأثير وتجعله متماسكًا مع بعضه كما تجعله يبدو معقولاً ؛ وهنا يتحتم اكتشاف ضروب الغموض على شكل ردود فعل غير منظمة لا أكثر ولا أقل بين الكلمات نفسها ، وأنا أضع الغموض هنا ضمن النوع الخامس باعتباره حالة من حالات الاضطراب والفوضى المثمرة .

فون Vaughan باعتباره من مريدى هربرت ، وباعتباره سلفًا لـ وردسورث Wordsworth يستخدم بشكل طبيعى وبالطريقة نفسها نشوة التصور فى الإيحاء بالتصورات ، وبطريقة مناشدة أكثر غموضًا وأكثر مباشرة من الناحية الظاهرية وأكثر حسًا وإثارة للذكريات . والرباعية التالية التى تتعلق بوحدة الوجود ، على سبيل المثال ، ليست سوى ألمعية من الوهلة الأولى ودراسة للطبيعة .

هكذا انفجرت التلال والوديان فى الغناء ؛
ومع أن الأحجار المسكينة ليس لها كلام ولا لسان ،
فى حين أن الرياح النشطة والأنهار كل منها يجرى ويتكلم ،
إلا أن الأحجار عميقة فى الاعجاب .

(الطائر)

الأصل الإنجليزى :

So hills and valleys into singing break;

And though poor stones have neither speech nor tongue,

While active winds and streams both run and speak,

Yet stones are deep in admiration.

(The Bird.)

إذا ما قارنا الكلمتين tongue (لسان) و run (يجرى) بالكلمتين speech (كلام) و speak (يتكلم) نجد أن الكلمتين الأوليين يمكن أن تصنعا زوجًا من الكلمات عن طريق الصوت وليس عن طريق المعنى ؛ وإلى أن يتذكر الإنسان أن الألسنة tongues يمكن أن يقال : إنها 'تجري' run on وأن الأنهار streams لها ألسنة tongues بمعنى أنها تجرى running . وعن طريق هذا الصدى اللفظى ، الذى كان بوسع نقاد القرن الماضى أن يعتبروه موضوعًا من موضوعات الصوت الصرف pure sound ، يمكن تمرير التوريات المخضعة إلى الذهن . كما أن الكلمة deep (عميق) يمكن أن تشير إلى انعدام الكلام ، أو قد تشير إلى الصخرة الصلدة التى توجد أسفل التربة ؛ لكى تصبح المقطوعة ككل فى بعض أجزائها تصورًا عن الأحجار بشكل عام ، باعتبار الأحجار واحدًا من العناصر الأربعة ؛ وفى البعض الآخر وصفًا مثيرًا للذكريات ، فهى (الأحجار) تعطى الجلاميد على جانب التل ، وتصاب بالخرس فى وجود الجروف ، وفى صمت عملاق انتظارًا لسقوطها .

ارتدى ارتدى أفضل ملابسك ،

دعى الطريق الفَرِح يأخذ إجازة ،

والزهور التى تنتشر فى التلال ،

أو البيارات السرية ، تحافظ على الطريق السريع .

(أحد السعف .)

الأصل الإنجليزى :

Put on, put on, your best array,
Let the Joyed road make holiday,
And flowers, that into hills do stray,
Or secret groves, keep the highway.
(Palm Sunday.)

أشياء من الطبيعة منبوذة ومتقاعدة ، مثل يسوع ، يتعين إحضارها فى هذا اليوم من أيام استعراضه فى الساحة العامة . فمن ناحية هناك تصور عن علاقة الطبيعة وتأليه البطل ؛ وعلى الناحية الأخرى ، هناك وصف متضمن للتجولات المنفردة للمسيح .

هكذا كان العالم الساطع ، فى اليوم السابع الأول ،
قبل أن يقدم الإنسان الخطيئة ، تحلل الخطيئة . . . .
عندما سطعت السماء من فوقهم مثل زجاج منصهر
فى حين مرت الكواكب كلها بدون سحاب ،
وتدفقت أنهار الينابيع ، مثل لؤلؤ ذائب ،
لم تفسدها الفيضانات مطلقًا ، ولم تغضب بسبب زخه .
(يوم الصعود)

الأصل الإنجليزى :

Such was the bright world, on the first seventh day,
Before man brought forth sin, or sin decay . . . .
When Heaven above them shined like molten glass
While all the planets did unclouded pass,
And springs, like dissolved pearls, their streams did pour,
Ne'er marred with floods, nor angered with a shower.
(Ascension Day.)

التصور ، من ناحية هنا ، عبارة عن وجهة نظر حسية وسامية عن الطبيعة ، ومن الناحية الأخرى ، وربما كان ذلك بفعل النغمة التى تشبه نغمة الجرس كما هو الحال عند دريدن Dryden ، تلك النغمة التى توحى بتفسير أكثر بروزًا ودقة ، فإننا نحس أنه قبل السقوط fall ، فإن آلية الكواكب السيارة كلها ، مبْيان سماوى ، عمل حوأرضى circumterrestrial دقيق ، كانت تُرَى وهى تحدث فى السماء . هذه الإيحاءات السريعة الزوال ولكنها قوية (كما هو الحال فى آلة ميلتون ذات اليدين) هى التى يَكْسبها فون Vaughan عن طريق تبهيت الإطار العام وجعله غير واضح وخسارة الطاقة التى يزخر بها تصور هربرت Herbert .

وفى هذا المثال الأخير ، يبدو تزايد نوبان التصور وكأن لمعانه قد اختفى عن البصر تمامًا . يقول جونسون : 'هو يرتعد' ، '*على حافة المعنى*' .

قديسو الرب أضواء ساطعة ؛ من يبقى

هنا طويلًا لا بد أن يمر

فوق التلال المظلمة ، والمجارى المائية السريعة ، والطرق المنحدرة

الناعمة مثل الزجاج .

('فرح حياتى كما تُرك لى هنا' .)

الأصل الإنجليزى :

God's saints are shining lights; Who stays

Here long must pass

O'er dark hills, swift streams, and steep ways

As smooth as glass.

("Joy of my life while left me here.')

لا يمكن للإنسان أن يفصل بين هذه التصورات فى ذهنه ؛ وهذه هى تقنية الحركة الرومانسية : شَعْرٌ أسود ، مياه مد ، منظر الأرض عند الغسق ، كلها ذائبة فى الذهن ، كما هو الحال فى الأحلام ، على شكل صورة ظاهرية حسية مباشرة لا يمكن وصلها بأية حاسة من الحواس الخمس .

الهوامش

(١) هذا التعريف غامض على أقل تقدير من حيث إن القارئ يحار معه ؛ ومع ذلك فإن التحديد هنا لا يؤكد أنه يمكن أن تكون هناك ردود فعل بديلة للمقطوعة عندما يتم الإمساك بها تماماً ، أو أن التأثير يمكن أن يمثل بالضرورة حالة ذهنية معقدة لا يمكن فصلها عن المؤلف . وأعتقد أن بوسعى أن أزعم أن تقنية الخلط تحتاج إلى معالجة منفصلة ، ولذلك وضعتها فى آخر الكتاب باعتبار أنها تكشف عن الكثير من الاضطراب المنطقى .

(٢) مثال تافه مأخوذ من دريدن ومحذوف .

(٣) ليس هناك من داع أن نزعم وجود أى نوع من 'الاضطراب النحوى' فالكوكب السيار sphere يمكن أن نأخذه على أنه نجمة الصباح Morning star وعلى كل حال ، فالمثال يوضح ، من وجهة نظرى ، أن تقنية التعثر فى الانتقال من تشبيه إلى آخر يحتمل أن يُنْتج عنها مثل هذا النوع من الغموض .

(٤) الثعبان يلمع فى جلده الجديد ؛ والجلد القديم يبدو كئيباً ، ومع ذلك فإن هذا الجلد يقارن بالإيمانات والإمبراطوريات (نظراً لأنها محطمة wrecked الآن) . أو هل نراها وهى تتبرعم فى الربيع الجديد فى الوقت الذى نعرف فيه إنها مؤقتة ؟ من رأيى أن هذا هو أهم جزء فى هذا الخلط .

(٥) المقطوعة الأولى تتصل بهذا الفصل اتصالاً مباشراً ، ولكن المقطوعة الثانية هى التى تعطى مثالاً مباشراً على استعمال سوينبرن للمقارنة المتبادلة .

(٦) نسبه إلى ربة نار الموقد vestal عند الرومان (المترجم)

(٧) متعلق بسفر الرؤيا (المترجم)

(٨) إله الزواج عند الرومان Hymen (المترجم)

(٩) لقد مزقت ما يقرب من صفحتين من هذا التحليل فى الطبعة الثانية ، والواقع أنى أحس أن الفصل كله يثير الضجر . فقد ظهرت صعوبة إيراد النقاط بطريقة مقنعة فى غياب الكتابة النابضة بالحياة .

(١٠) أنا أنظر إلى هذا المثال باعتباره شكلاً من أشكال الفوضى - لا من حيث تفاصيل التحليل ولكن فى الزعم بأن هذه التفاصيل ترقى إلى تبهيت التصور أو الخيال . ومع ذلك ، فمن الحق أن أرى أن نقاد القرن التاسع عشر الذين كانوا يعتبرون التصور مجرد شىء غريب ، كانوا يتمتعون بهذه الأبيات .

(١١) واحدها فادن (وهو أداة مؤلفة من خيط فى طرفه قطعة رصاص) يسبر بها غور المياه أو تمتحن استقامة الجدار . (المترجم)

(٦)

يحدث الغموض من النوع السادس عندما لا تقول العبارة statmment شيئًا ، بفعل الحشو ، التناقض أو التعبيرات التى لا صلة لها بالموضوع ؛ حتى يضطر القارىء إلى اختراع تعبيرات من عنده وتصبح هذه التعبيرات معرضة للتناقض الواحدة مع الأخرى . ولقد تناولنا بالدراسة أمثلة من التناقض تعطى معنى مباشرًا ، وبذلك يمكن إدراج هذه الأمثلة ضمن هذا النوع السادس ؛ وعليه فإن موسى (عليه السلام) قال لربه حسب الرواية الموثقة : "إنك لم تُنْج عبادك على الإطلاق" ولكن الترجمة الأكثر مباشرة فى الخلفية هى "نجاة أنت لم تُنْج" ."مع أنك يمكن أن تنجي" ، أو "مما لاشك فيه من وجهة نظرك أنك تنجينا فى كل الأوقات ، ولكن ذلك لا يبدو كثيرًا لدينا" ، أو قد تعنى "أنا لا أفترض القول بأنك لا تنجى عبادك ولكنى أجد نفسى حائرًا وغير قادر على أن أقول : إنك كذلك" . ومن المسلم به ان هذا التعبيرالمسكل هو من تعبيرات التأدب فى اللغة العبرية ، وبذلك لا يمكن إدراجه ضمن النوع السادس من الغموض نظرًا لأن معناه لا يرقى إليه الشك بأى حال من الأحوال ؛ الوسيلة واقعية ونشطة بشكل من الأشكال ، ولكن لا يمكن تصورها على أنها تناقض .

على كل حال ، فإن التناقضات التى من هذا النوع نفسه يمكن أن تندرج ضمن هذا النوع بشكل أكثر تحديدًا ، عندما تستعمل استعمال النكات والطرف ، والسبب فى ذلك هو أن القارئ يكون مقصودًا له أن يكون واعيًا لهذه التناقضات بوصفها نكاتًا . وأفضل مثال على ذلك هو الفقرة التى تصف مظهر زليخة دوبسون Zuleika Dobson .

زُليكة لم تكن جميلة بشكل قاطع

الأصل الإنجليزى :

Zuleika was not strictly beautiful.

"لا تفترض أن زليخة كانت أى شيء من الأشياء العامة الشائعة ؛ لا تفترض أن بوسعك أن تتخيل بسهولة ما هى عليه ، أو إنها ربما لم تكن ذلك النوع غير المعتاد الذى تعجب به بصفة خاصة" ؛ بهذه الطريقة ، (أو بالأحرى ، فى إطار المقدمة الإستهلالية التى يعد ذلك محاكاة ساخرة (باروديا) فى إطارها) تتم تهدئة الغيرة واستطلاق الخيال ، ولم يرد أى شيء (ما هو ذلك الشكل الصارم من الجمال ، على أية حال ؟) يمكن أن يقال ضد المؤلف فيما بعد .

عيناها كانتا كبيرتين بعض الشئ ، ورموشها طويلة أكثر من اللازم

الأصل الإنجليزى :

Her eyes were a trifle large, and the lashes longer than they need have been.

لما كان القارىء لا يعرف كبر large بغض الشئ trifle فليست لديه وسيلة يتأكد بها إن كان ذلك الكبر سيجذبه أم سيخيفه . "ولكنى ، من وجهة نظر أكاديمية أرى أن هذا الوجه خاطئ كله ؛ حتى لا تؤاخذنى ، أيها الأولاد ؛ لا تجعلونى أتلف ما أنتم فيه من مرح" . جبهتها brow كانت جديرة بالتصديق was not discreditable ؛ نحن نعرف بشكل موضوعى أن شعرها كان متجعداً . "لابد أن أقول أنى أجد شيئاً مبالغاً فيه تماماً فى هذا الأمر ؛ ولكنك ،

الفم كان عبارة عن نسخة مطابقة من قوس إله الحب

الأصل الإنجليزى :

The mouth was a mere replica of Cupid"s bow.

لقد بدأ يتحول إلى فظ ؛ فبعد الجمال غير القاطع not strictly beautiful ليس من الحنان أو الإشفاق أن يبنيها من خارج النماذج المألوفة familiar models ؛ إن المخلوق الذى يشبه الشعلة flashy-looking creature له الوجه نفسه الذى لكل إنسان آخر ، اللهم إلا باستثناء أن هذا الوجه مضاعف عند هذا المخلوق . عند هذا الحد يرتفع الثناء من التقليل الظاهرى من الشأن إلى ثناء حار ولكنه غامض :

لا شجرة تفاح ، لا جدار من الخوخ . لم ينهبا ، ولا أية حديقة من حدائق الورد في صور Tyrian ، لقاء عظمة خدى الآنسة دوبسون . عنقها مرمر غير حقيقى . نسب يديها ورجليها دقيقة جداً . لم يكن لها خصر حتى نتحدث عنه.

الأصل الإنجليزى :

No apple-tree, no wall of peaches, had not been robbed, nor any Tyrian rose-garden, for the glory of Miss Dobson"s cheeks. Her neck was imitation-marble. Her hands and feet were of very mean proportions. She had no waist to speak of.

النفى الذى فى الجملة الأولى يلقى نمطًا متكلفًا على اكتماله التام ، ويضطرنا إلى التفكير على النحو التالى "لا ، الشجرة لم" ثم نعطى هذه العبارة ، بوصفها شكًا فى خلفية الذهن ، معنى معاكسًا تمامًا ، كما هو الحال فى النفى فى اللغة الإيطالية أو نفى النفى فى الإنجليزية العامية . وفى الجملة الثانية ، بطبيعة الحال ، نجد أن عنقها neck يمكن فقط أن يحاكى imitate المرمر ، ولكن ترى ، هل كان يحاكى المرمر غير الحقيقى imitation marble ؟ إن الشك يذكرنا بالإمكانيات المخيفة التى فى عملية محاكاة الكثير من أنواع المرمر الحقيقية تمامًا ، وربما يذكرنا أيضًا ببيئة المرمر غير الحقيقى imitation marble التى كانت لصراعاتها السابقة . وبناء عليه ، ونظراً لأن الكلمة mean يمكن أن تعنى وسيطًا ، صغيراً أو بدون نوعية ؛ ونظراً لأن الخصر يمكن أن يكون لحمًا وغير اللحم فى آن واحد ؛ نظراً لكل ذلك ، فإننا تتقاذفنا الشكوك حول ما إذا كانت الجملتان الأخيرتان تعنيان أو لا تعنيان أن جمالها كان فريداً ولم يعتمد على التفاصيل التقليدية ، أو أن هذه الأجزاء من جسمها ، لم تكن ، فى واقع الأمر ، جيدة بما يكفى التنويه عنها وامتداحها ، أم أن هذه الأجزاء كانت صغيرة بشكل يتعارض مع ما هو مألوف ومعروف .

هذا التناقض الخاص بالموضوع الظاهرى للعبارة يبدو كاملاً تمامًا ؛ إذ ليس من الواضح ذلك الذى يتعين علينا تصديقه بانتهاء هذا التناقض . ومع ذلك لا يجوز لنا القول : إن هذا التناقض يمثل صراعًا فى ذهن المؤلف ؛ إن هذا التناقض يبعد القارئ عن الموضوع الظاهرى إلى الموضوع الواقعى ، وبذلك يصبح "المعنى" الرئيسى للفقرة ،

بعيداً عن النقد الذى فى الباروديا التى فى هذه الفقرة ، هو "فضلاً ، صدقوا قصتى ؛ إذ يتعين علينا أن نأخذها مأخذ الجد على نحو يكفل استمرارها" . وأرجو ألا أكون بحاجة إلى الاعتذار ، بعد هذا المثال ، عن إدراج السيد / بيربوم Beerbohm ضمن الشعراء .

سوف أقوم هنا بدراسة ذلك الذى يمكن أن أسميه بطريقة معقولة غموضين عن طريق التناقض ، وذلك فى مشهد الحب بين ترويلوس Troilus وكريسيدا ولكن المرء يتعين عليه أن يتكلم بهذه الطريقة المؤقتة غير النهائية ، والسبب فى ذلك ، أن القراء عندما يستطيعون أن يستخلصوا بسهولة معنى من جملة من الجمل ، يكون هناك شكل من أشكال اللاعلاقية حول القول بأن النحو الأساسى فى هذه الجملة لا ينطوى على معنى ؛ قد تكون هذه الحقيقة صادقة غير أنها ليست مهمة . وقد سبق أن قلت : إن القارىء يتعين عليه أن يكون واعياً للتناقض إن قدر لمثل هذا التناقض أن يكون من النوع السادس ؛ ومع ذلك ، وفى الحالات المعقدة ، فإن القارىء لا يكون واعياً التناقض مثل وعيه للطريقة التى يفشل بها التناقض فى أن يكون له معنى . من هنا فإن التناقضات يحتمل أن تكون جزءاً لا يتجزأ من خلفيتها ، وليست جزءاً من البساطة التى تناسب الشرح أو الوصف .

ولما كانت كريسيدا واعية ، إلى حد ما ، للفارق الذى بينهما ، ولما كانت تحس أن عليها أن تزايد على تعاطفه فقد بدأت المشهد بزفافها نفسها ؛ لقد كانت دوماً تريد ترويلوس وتبتغيه ، وقد تراجعت "خشية أن يلعب دور المستبد" ، كيما تطيل زمن التودد إليها وخطب ودها طوال الوقت الذى كانت مطلوبة فيه بشكل محدد ، ولكى تتأكد منه تمام التأكد . هذا يقال على أمل أن ترويلوس أيضاً سوف يتحول إلى شخصية واعية متروية ، لا تعيش بمثل ideal ثابت واحد وإنما باختلاف العديد من المثل ؛ إن كريسيدا ليست على يقين من مقدار ما تقوله ، ولا من مقدار ما يمكن أن تقوله . وهذا يقودها إلى الحيرة والارتباك ، مستاءة من افتقارها إلى البساطة ، وإلى خوف برئ مفاده أنها كانت تحاول الاستفادة منه (وهى تعترف بذلك أيضاً ، بلا حول ولا قوة ، بعد أن لجأت إلى الأسلوب الخطأ) فى الوقت الذى بقى فيه ترويلوس نبيلاً ورومانسياً وصامتاً

وحائراً ؛ وعندما يصل كريسيدا الرد عن طريق ذلك الولاء والاخلاص البطولى وحده ، ذلك الاخلاص الذى سوف يتحول بسهولة إلى احتقار لها ، والذى ينبع من اعتقاد سرى مفاده أن الإنسان يستطيع الحصول على ما يريد إذا ما ركز على ما يطلب ، ذلك الولاء الذى لا تستطيع كريسيدا المسكينة ترديد أصدائه إلا خلال النوبات التى تنزل بها طوال تواضع انتهازيتها . ها هى كريسيدا تحاول الهروب من ترويلوس .

ترويلوس : ما الذى يغضبك أيتها السيدة ؟

كريسيدا : سيدى ، صحبتى الخاصة .

ترويلوس : أنت لا تستطيعين تجنب نفسك

كريسيدا : دعنى أذهب وأحاول ،

لدى نوع من النَّفْسِ يسكن معك ،

ولكن لدى نفسٌ غير حانية ، هى نفسها سوف تغادر ،

لتكون أحمق الآخر . أين ذكائى ؟

قد انصرف ، أنا اتكلم ولا اعرف ماذا .

ترويلوس : إن من يتكلمون بحكمة ، يعرفون جيداً ما يقولون .

(الفصل الثالث ، المشهد الثانى ، ١٤١)

الأصل الإنجليزى :

TRO. What offends you Lady ?

CRESS. Sir, mine owne company.

TRO. You cannot shun your selfe.

CRESS. Let me goe and try:

I have a kinde of selfe recides with you :

But an unkinde selfe, that it selfe will leave,

To be anothers foole. Where is my wit ?

I would be gone : I speake I know not what.

TRO. Well know they what they speak, that speak so wisely.

(III. ii. 141.)

من يعرفون ما قيل عقلاء أيضًا . أنا أسمى هذا تناقضًا على افتراض أن العبارة نوع من النَّفْس kinde of selfe التى تعد ثابتة ومستقرة هى ذاتها النفس غير الحانية unkinde selfe التى سـوف ترحل will leave ؛ التـورية هنا تصل إلى التناقض ، فالعبارتان تحرك كل منهما الأخرى ، كما أن هناك أمرًا ثالثًا يتعلق بما إذا كانت هى بنفسها قد رحلت left herself أم أنها تحاول ذلك الآن ربما تعنى :"بوسعى أن أترك نفسى نظرًا لأنى تصرفت على هذا النحو ؛ إن جزءًا منى قد انضم إلى جانبك ، وهذا الجزء غير حنون علىَّ لأنه يجعلنى أتكلم بهذه الطريقة الحمقاء" ، أو "أن النفس التى أعطيتك إياها غير حانية لأنها تستطيع أن تهجرك وتتركك ، إنها قادرة على التراجع إلى خصوصيتها الخاصة ، إنها قادرة على أن يكون لها عشيق جديد ." ولكن بوسعنا أيضًا ان نعتبر النفسين مختلفتان ؛ ونقطة التناقض الظاهرى تتمثل فى الفارق الموجود داخل مصطلح من المصطلحات هو مخصص أصلًا للوحدة . "جزء منى سيكون دومًا مثبت فيك ؛ ومع ذلك فلدى ذات غير حانية لا تعرف ماهيتها ، تريد أن تغادر مؤقتًا الذات الحانية التى معك وتغرب بعيدًا لتكون وحيدة" . وهذا المعنى يحتاج إلى تفسير آخر للعبارة حماقة الآخر another"s fool . من رأيى أنها تحس "جزء منى أعطيتك إياه بالفعل ؛ ولكن هناك جزءًا آخر منى أحاول بطريقة غير طبيعية أن أعطيك إياه أيضًا ؛ أنا أحاول إخضاع نفسى لك أكثر مما لدى من كرم يدفعنى إلى ذلك ؛ أنا أحاول الحصول منك على ألفة وقرب منك أكثر من الألمعية التى تحافظ وتبقى بها على ذلك" . وبناء على كل ذلك ، "لدى ذات غير كريمة سوف تتوقف عن بخلها لأنها ستصبح أحمق الآخر ، وذلك عندما أسلم نفسى كلية لعشيق" ؛ أو عندما أتذكر أن الأحمق fool كان ناقدًا منزليًا ، "أجد فى داخلى حصيلة من القسوة التى يمكن أن أواجهك بها لتسخر منك" .

بالمصادفة ياربى ، أنا أجتر خداعًا أكثر ثم أحب ،

وأسقط بطنين هائل على اعتراف كبير ،

لأتجه إلى أفكارك : ولكنك حكيم ،

وإلا فإنك لا تحب : فأن تكون عاقلًا وتحب

يفوق قوة الإنسان ، ذلك يكمن عند الأرباب فى الأعلى .

الأصل الإنجليزى :

Perchance my Lord, I shew more craft then love,

And fell so roundly to a large confession,

To Angle for your thoughts: but you are wise,

Or else you love not: for to be wise and love,

Exceedes mans might, that dwels with gods above.

أنا أسمى هذا المثال الثانى ،الذى يعد امتدادًا للمثال الأول ، تناقضًا ، والسبب فى ذلك أن التعميم الذى أضيف إليه ليظهر قوة التضاد يجعل منه مثالًا زائفًا وغير حقيقى . "إما أن تكون عاقلًا ، وإلا فإنك لا تحب ، والسبب فى ذلك أنك لا يمكن أن تحب إذا ما كنت عاقلاً ." هناك شىء من الفرق بين الخيارات ، حتى لا يصبح التضاد غير منطقى بحق ؛ ونحن نعرف أن الرجل لا يحب عندما يكون عاقلًا ، ولكنه إذا لم يحب فإن القول المأثور لا يقول لنا إن كان عاقلاً أم لا . من المنطقى هنا أن تكون القوة المتمثلة فى وإلا or else تعنى "على أية حال" ؛ إنها تتحرك نحو الأسفل إلى استنتاج أقل اكتساحًا من صمت هذا الرجل . غير أن هذا شيئًا بعيد المنال ، إضافة إلى أن الملاحظة هنا تريد أن تقول شيئًا مباشرًا ؛ إذ من المحتمل هنا أن تأخذ العبارة وإلا or else على أنها "بمعنى آخر" وأن نأخذ التعميم بوصفه عبارة تحتوى على شيئين صنوين . ولكن لما كان هذان الشيئان موضوعين كبدائل ، فى واقع الأمر ، فإن ذلك يضطرنا إلى تبين أن هناك شيئًا من الشك يدور حول الموضوع ، ومن ثم يفسر كل من الحب love والحكمة wisdom تفسيرًا مزدوجًا .

أنت حكيم you are wise ، "إنك تحب بطريقة الجملة ، بطريقة حب الذات ، بطريقة إهمال الذات (لأنك واثق بنفسك) التى تقرها النظرية" ؛ أنت حكيم (بتوبيخ فيه إعجاب) "لأنك ، إن كنت محبًا مثلى ، فإنك لن تعترف بهذا الحب" . الكلمة wise تعنى "وحيد العقل" ، مثلما يتكلم الإنسان عن حكمة الوحوش ، أو قد تعنى "حريص أن تبدو وحيد العقل ، وألا تفرط فى نفسك" ؛ وربما تعنى أيضًا "بلغ من التوازن حدًا لا يعى معه ازدواجاته" . الحب love عاطفة بطولية غير أنانية أو عاطفة لا تقوم على الشك بشكل مثير للشجن . أو أنك لا تحب or else you love not ، "إذا لم تبلغ من الحكمة قدرًا يجعلك تحب فإنك لن تستطيع ببساطة أن تحبنى على الإطلاق ، والسبب فى ذلك أن أحدًا لا يستطيع أن يحب ويبلغ من الحكمة ، فى ذات الوقت ، حدًا لا يستطيع معه الاعتراف بعقدته" . أو أنك لا تحب or else you love not ، "إذا كنت لا تلزم الصمت من باب الحذر فإنك لن تستطيع أن تحبنى مطلقًا ، نظرًا لأن أحدًا لا يمكن أن يحب ويكون بسيطًا فى آن واحد ؛ وأنت عندما تحب بحق فإنك لن تقوى على أن تكون بطوليًا ويعقل واحد ." (وجود أى معنى من هذه المعانى يحتم وجود المعنيين مع بعضهما ، والسبب فى ذلك أنه ليس هناك ما يدعو إلى توزيع المعنيين فى اتجاه واحد بدلاً من الاتجاه الآخر .) إنها تحس أنه لا بد أن يكون حكيمًا أو عاقلاً ، بشكل أو بآخر ، إذا ما كان ذلك عن طريق مجرد التناقض مع حماقتها الخاصة عندما تكلمت على هذا النحو .

البنية المنطقية الرئيسية لهذه الأغنية [1] المتقنة هى التناقض ؛ خذ take ، ولكن أعد but bring ؛ الأمر الذى ينطوى على التناقض ؛ كما أن هناك تناقضًا آخرًا فى فكرة "إعادة" returning القبلة :

خذ ، آه خذ شفتيك بعيدًا ،

ذلك كان يمينًا حلوًا كاذبًا ،

وهاتان العينان : مطلع النهار

أضواء تضلل الصباح ؛

ولكن أعدْ قبلاتى ثانيةً ،

أعدها ثانية ،

أختام الحب ، ولكنها مختومة بلا جدوى .

مختومة بلا جدوى .

الأصل الإنجليزى :

Take, oh take thy lips away,
That so sweetly were forsworne,
And those eyes: the break of day
Lights that doe mislead the Morne;
But my kisses bring againe,
bring againe,
Seals of love, but seal"d in vaine,
seal"d in vaine.

من منظور أنه يتعين عليه أن يبعد شفتيه take his lips away يكون موجوداً فى حضرتها بالفعل ؛ إنها تخبره بحق أن يذهب لسبيل حاله ، وتحتفظ بالسيطرة على الموقف ؛ أو إذا ما كان حاجزاً وحسب فى خيالها ، نظراً لأنها لا تستطيع نسيانه ، فإن مصدر إشباع الفانتازيا عندها لا يزال يتمثل فى التظاهر بأنه موجود فى حضرتها بالفعل ، أى أنها فى موقف يسمح لها برفضه وصده ؛ وأن طلبها سوف يشبع عن طريق كل من التعبير عن استيائها ونسيانها لرغبتها . ولكنه لا يمكن أن يكون فى حضرتها فعلًا ، والسبب فى ذلك أنه لا بد أن يحضر ويعيد bring again قبلاتها kisses ؛ وعلى ذلك ، فهو عندما لا يكون حاضراً ، فهى تعترف بأنها تريد المزيد من هذه القبلات . ولكن ، مرة أخرى (لو كان حاضراً ، وهى تعيده لإحضار الأشياء) ، يتعين عليه ألا يحضر قبلاتها الجديدة ، وإنما يعيد إليها فقط قبلاتها القديمة ، لكى يعيد إليها حالتها الأصلية التى كانت فيها بدون تقبيل . لعلك تلاحظ أن

الاستعارة التى فى الكلمة أختام seals لا تدعم ذلك التظاهر الأخير ، الذى يبدو أنه معناها الرئيسى ؛ إن مسألة إعادة ختم seal بعد أن ينكسر أمر لا جدوى فيه ولا طائل من ورائه شأنه شأن استعادة قبلة kiss بعد إعطائها . هذان التناقضان ، باختصار ، هما اللذان يوصلان تكافؤ الضدين فى إحساسها تجاهه . (ومع ذلك ، وقبل كل شىء ، فنعتنا لهذا النوع من التناقض بأنه من النوع الجاد أمر لا جدوى منه ولا طائل من ورائه ؛ إذ أننا نعرف بما فيه الكفاية حقيقة مشاعرها الكلية معرفة كاملة) (٢) .

وبوسعنا استخلاص تناقضات أصغر من ذلك التصوير . خذ مثلًا العبارة عند مطلع النهار at the break of day : عند الفجر تستطيع أن ترى جماله من جديد ؛ فى الصباح يتركها بعنف وينسى وعوده . أو العبارة التى تقول : مثل مطلع النهار like the break of day : لا بد أن يبعد عينيه take his eyes away ، بالرغم من أنهما عندما تأتيان ، فإنهما تعطيان عالمها كل الضوء الذى تتطلع إليه وتتمناه الآن ؛ ومن حيث أن هاتين العينين تشبهان شمس النهار day ، فإن ذلك يحتم علينا دومًا توقع إبعادهما taken على وجه السرعة . وأنا أرى أيضًا أن كلمة break (مطلع / يكسر) فيها تورية الأمر الذى يعطيها عملين متضادين على الكلمة نهار day ؛ مجىء العينين يشبه طلوع النهار لأنهما تعيدان إليها سعادتها ، ولكنه يتعين عليه أن يبعدهما take them away لأنهما تتدخلان broke into أو تقطعان broke up وضوح لا مبالاتها السهل ؛ والسبب فى ذلك أن هاتين العينين حطمتا broke قلبها إما بجمالهما فى البداية أو بقسوتهما فى النهاية ؛ ومع ذلك لا تزال الكلمة تلمح ، فى ظل هذه التداعيات التى تلفها ، إلى فقدانها لعذريتها . العبارة هما تضللان الصباح they mislead the morn هى مجرد نوع من المبالغة فى الفكرة الرئيسية ؛ "عندما تصل عيناك إلى مكان ما فإن الطبيعة تظن أن ذلك هو شروق الشمس" . ولكن الكلمة يضلل هى بالفعل كلمة مناسبة لهذا الموقف ؛ فقد كانت هى نفسها فى حالة صباح morning بل أن يجىء هو إليها ، نظرًا لشبابها وحيويتها ، وافتقارها إلى الخبرة ؛ ومثلما كانت نهارًا day فى البيت السابق ، سواء عندما كانت سعيدة بحبه لها إلى حد تحقق معه وعد صباحها morning ، أو قبل أن تلقاه ، بسبب تعقلها ، وسلامتها وفهمها لمشاعرها الخاصة وتحررها من ظلام رغباتها المعقدة أو غير المشبعة .

وبوسعنا أيضًا أن نسمى العبارات التى تجعل القارىء يظن أنها غير حقيقية ، أو أنها تتعارض مع مضامين المقطوعة ، بوسعنا أن نسميها تناقضات . وعليه

آه يا قمر أفراحى الذى لا يعرف الانمحاق ،

قمر السماء يطلع من جديد

كم مرة ستبدو طالعًا بعد ذلك

خلال هذه الحديقة من بعدى ، بلا جدوى .

(عمر الخيام)

الأصل الإنجليزى :

Ah moon of my delight that knowest no wane,

The moon of heaven is rising once again;

How oft hereafter rising shall she look

Through this same garden after me, in vain.

(Omar Khayyam.)

فإن مقطوعة عمر الخيام تحتوى على شكل من أشكال التناقض ؛ المغزى من هذه المقطوعة هو حتمية الموت ، والبيت الأول يقول : إن واحدًا من الشخصين المعنيين لا يتغير . (وعلى سبيل التذكير ربما يكون فيتزجيرالد **Fitzgerald** قد اخترع العبارة الخاصة بعدم الانمحاق ؛ إذ لا توجد هذه العبارة فى بعض الأشعار .) ويمكن أن نلتمس للشاعر عذرًا فى ذلك من منظور فرضه العلوى لمقياسين زمنيين ، باعتبار ذلك ، إلى حد ما ، آلية تعويضية تُبْقِى فى الذهن اللاحقيقة **untruth** حتى يتسنى العثور على الطاقة اللازمة لتعرف الحقيقة والتسليم بها . وأنا من رأيى ألا نلتمس للشاعر هنا عذرًا على الإطلاق .

ومن الممكن فى معظم الأحوال أن تسأل ، بدلًا من تحديد التناقض ، سؤالاً تكون إجابته بالإثبات وبالنفى أيضًا ؛ وهذه الوسيلة تحدث مرارًا عندما ينتهج المؤلف أسلوبًا "شعريًا" ، حتى يتسنى له فى ، أغلب الأحيان ، قول أشياء معقدة تعقيدًا منطقيًا أكثر

من ذلك الذى تسمح به طريقته . وهذه الوسيلة تكون أقل استعراضًا لتعقدها من أية طريقة أخرى .

لكن من الذى رآها تلوح بيدها ؟

أو واقفة عند إفريز النافذة ؟

أم هى معروفة فى الأرض كلها ،

السيدة شالوت ؟

الأصل الإنجليزى :

But who hath seen her wave her hand ؟

Or at the casement seen her stand ؟

Or is she known in all the land,

The Lady of Shalott?

نفى وإثبات . هى ليست معروفة known شخصيًا لأى أحد فى الأرض كلها in all the land ، وإنما يعرفها knows كل إنسان بوصفها أسطورة . هاتان الحقيقتان تزيدان من التأثير الدرامى ، وكلتاهما تُوصّلان بسؤال واحد .

ومن المحتمل لغموض النوع السادس الذى ينتج عن الحشو (لا عن اللاعلاقية) أن يفى بالشروط التالية التى تتطلب نوعًا من البراعة إلى حد ما : أن تكون هناك تورية مستعملة مرتين ، مرة فى كل معنى ، وبالتالى فإن كتلة ضباب الغموض الكامل سوف تنبع عندئذ من الشك فى أى من المعنيين يخص كلمة بعينها . والمثال التالى الذى أخذته عن هربرت يخص هذا النوع . وهنا يتعين علينا أن نبدأ من مقطوعة من المقطوعات الأولى فى القصيدة

فى حين فضل مولدى وروحى أن يأخذا

الطريق المتجهة إلى المدينة ،

فقد خنتنى مع كتاب يبقى على قيد الحياة ،

وألففتنى فى عباءة

لقد وقعت فى عالم الصراع

قبل أن تتاح لى قوة تغيير حياتى .

(الألم)

الأصل الإنجليزى :

Whereas my birth and spirit rather took
The way that takes the town,
Thou didst betray me to a lingering book,
And wrap me in a gown.
I was entangled in the world of strife
Before I had the power to change my life.
(Affliction.")

برغم تأخر هربرت فى تلقى الأوامر ، فإن نصفى هذه المقطوعة ، أحدهما يقول : إنه بيع betrayed فى حياة التأمل والآخر يقول : إنه أُوقع entangled فى حياة العمل ، يظهرانه وهو متشكك فى أيهما يفضل . وعلى ذلك فهو يبدو وكأنه يريد تغيير حياته change his life الآن ، ولكن من الصعب عليه تبين اتجاه ذلك التغيير (٣) .

إلا أنه بالرغم من أنك تتعبنى ، فلا بد أن أكون حليمًا ؛

فى الضعف لا بد أن أكون شجاعًا .

حسن ، سأغير الخدمة ، وأذهب بحثًا عن

سيد آخر فى الخارج .

آه ، يا ربى العزيز ، برغم أنى نُسيت تمامًا ،

لا تجعلنى أحبك ، إذا كنت لا أحبك

الأصل الإنجليزى :

Yet though thou troublest me, I must be meek;
    In weakness must be stout.
Well, I will change the service, and go seek
    Some other master out.
Ah, my dear God, though I am clean forgot,
Let me not love thee, if I love thee not.

البيت الأخير من هذه المقطوعة هو الذى أسميه غموض الحشو . ففى البيت الأول نجد أن الكلمة meek (حليم / صابر) يمكن أن تعنى أنه لابد must أن يتحمل ذلك الذى كتبه الله عليه ؛ وفى البيت الثانى نجد أن الكلمة stout (شجاع) قد تعنى أنه لابد must أن يتحمل ذلك المكتوب بشجاعة . وعليه فإن البيت الثالث ، الذى يوضح أن كلا من هاتين الكلمتين يحمل شيئًا من التلميح إلى الثورة ، يعد مفاجأة ؛ معنى ذلك أننا نصل إلى الدوبيت الأخير ونحن يراودنا الشك .

منسى forgotten ، إما من الرب God أو من العالم ، إما الآن أو فيما بعد كنتيجة للسعى seeking أو لعدم السعى not seeking إلى سيد آخر another master، لحب loving أو عدم حب not loving الرب God . وإذا ما أردنا أن نجعل البيت الأخير معقولاً (قادرًا على استعمال ضروب الغموض المحتملة هذه) لا بد أن يكون هناك شىء من التلاعب ، بالمعنى الهندسى لهذه الكلمة ، على love (الحب / يحب) ؛ أو أن يكون هناك ، على أقل تقدير ، شىء من الإزاحة بين الأزمنة النحوية . والتنويع النحوى المعقول الوحيد هو الذى يجعل زمن الكلمة love الأولى مستقبلاً والثانية مضارعًا : "إذا كنت قد توقفت فى حبى لك ، فدعنى استمر ؛ لا تجعلنى أحبك من جديد فى المستقبل ، لكى أندم على ذلك بحق عندما أعود إلى هذا العالم . اسمح لى بأن أتماسك ، حتى وإن كان ذلك يعنى خسرانى الكامل لعطفك وحنانك" . وبوسعنا أيضًا أن نميز بين حب الرب الذى هو جهد شاق فى اتجاه هدف وحب الرب الذى حقق هدفه ، والذى لكونه إضاءة باطنية (صوفية) لا ينطوى على أية شكوك ويشكل مكافأته الذاتية .

تخصيصنا لهذه المعانى طبقًا لتسلسل ورودها يعطينا الآتى : "لا تتركنى أقضى حياتى سعياً إلى حبك ، حبك بالإرادة والعمل لا حبك فى الهدوء الذى لا تستحقه إلا قلة قليلة . لا تجعلنى أجرى وراءك وأنا أتوق إليك شوقًا إن كان من الأفضل لى أن أكون تحت إمرة سيد آخر فى مكان آخر ؛ حتى وإن كان ذلك سيحتم عليك أن تنسانى تمامًا ." الاستنتاج الذى مفاده أن الرب ينبغى أن يؤنب فى معظم الحالات تأنيبًا جيداً باعتبار ذلك نوعًا من الغزل استنتاج عقلانى جداً يمكن الوصول إليه عن طريق الاستعارة الجنسية التى يستعملها شعراء الورع والتقوى ؛ ويبدو أن مثل هذا التأنيب ، يكون دومًا من خلال لغة مقنعة مثل لغة المثال الذى أوردته . ومع ذلك يمكن تخصيص المعانى السابقة على نحو آخر : "ومع ذلك ، وبرغم أنك نسيتنى تمامًا ، فلا تدعنى أحبك إنجازاً إن كنت لا أحبك رغبة" . "العنىً إذا لم ألزم بيت الكاهن" ؛ ليس لديه لعن أقسى وأردأ مما فى الجزء الأول من البيت ، وقد استعمل هذا اللَّعن ليقوى به عبارة القصد فى البيت الثانى (٤) .

حدث أن واحداً من كبار الأساقفة كان يدعى شارب Sharp مات وهذا الدوبيت على شفتيه ، والواقع أن هذين البيتين يمكن أن يفتحا مجازات لمعان غير عادية (٥) أمام عقل مدرب على تقسيم كلمة الرب وهو فى منبر الوعظ ، أمام خيال محموم ، وأمام انتباه محدود بكلمات علقت بالذاكرة من أيام فراش المرض .

والغموض من النوع السادس عن طريق العبارات اللاعقلانية يحتفظ لنفسه بوجود متأرجح بين النوع الأول من الغموض والنوع السابع من الغموض . والغموض من النوع السادس ليس مجرد عبارة لها مضامين مختلفة ، وإنما عبارة لها مضامين مختلفة تتضارب مع بعضها ؛ وليس الغموض من النوع السادس تناقضًا بالضرورة ، وإنما هو تناقض فى أمور لا تعد مركزية لاهتمامات الكاتب الحالية ، كما أنه ليس تناقضًا نعرفه على أنه من النوع الذى يمكن حله . وتناقض النوع السادس ، شأنه شأن تناقض النوع الأول ، يمكن اصطياده بين التشبيهات . وتأسيسًا على ذلك فنحن عندما نقول : إن شيئًا مثل الذهب gold قد نعنى بذلك إنه براق قوى ، يهب الحياة ، أو أنه مثل الشمس ، شاب ، فضائلى ، غير مقيد ، يشبه العصر الذهبى ، غالٍ ومن ثم أرستقراطى ، يمكن طرقه وسحبه إلى زينات رقيقة دقيقة ، خلفية جديرة بالجواهر ؛

أو قد نعنى ببساطة "جشع" ، ورمزًا ثقيلاً للثروة ، يناسب التخزين .

ثم نهضت بذرة الفوضى ، وبذرة الليل ،

لتمحو النظام ، وتطفئا الضوء ،

عالم جديد يتقولب من الكآبة والرشوة

تعيد أيام الرصاص والذهب الساتورنية .

(بوب ، دانسييد .)

الأصل الإنجليزى :

Then rose the seed of Chaos, and of Night,

To blot out order, and extinguish light,

Of dull and venal a new world to mould,

And bring Saturnian days of lead and gold.

(POPE, Dunciad.)

كان عصر ساتورن هو العصر الذهبى ؛ وساتورن فى الفلك هو الرصاص . والكلمة gold مقصود لها هنا أن يكون لها المعنيان اللذان اقترحتهما ، حتى يمكن لهذا المثال أن يكون مثالاً جيدًا على النوع السادس من الغموض ، وفى إطار شكل غاية فى البساطة . ومن الواضح أن التناقض هنا من النوع الذى يمكن حله ؛ إنه يحل هنا على شكل نكتة . والمثال التالى مثال جاد بكل معانى هذه الكلمة.

إنه السبب ، إنه السبب (يا روحى)

لا تجعلينى أسميه لك ، أنت أيتها النجوم الطاهرة ،

إنه السبب . ومع ذلك فلن أهدر دمها ،

ولن أشوه بشرتها الأكثر ابيضاضًا من الثلج ،

وناعمة نعومة المرمر المعبدى :

(عطيل ، الفصل الخامس ، المشهد الثانى .)

الأصل الإنجليزى :

It is the Cause, it is the Cause (my soul)
Let me not name it to you, you chaste Starres,
It is the Cause. Yet Ile not shed her blood,
Nor scarre that whiter skin of hers, then Snow,
And smooth as Monumental Alabaster:

(Othello, v. ii.)

النبر فى هذه المقطوعة يمكن أن يقع على الضمير it (هو / هى) أو على الكلمة Cause (سبب) ؛ ولكن الحروف الكبيرة ترجح أن يكون النبر على الكلمة الأخيرة . موقع النبر هذا يؤيد المعنى الذى ذهب إليه الدكتور جونسون : "إن عمل القتل هنا لا يروعنى ، وإنما الذى يروعنى هو سبب القتل" . أما إذا كان النبر واقعًا على الكلمة it (والممثل يتعين عليه أن ينبر الموقعين) فإن ذلك يجعلنا نحار فى ذلك it الذى كان يسبب causing العاصفة التى فى ذهن عطيل ؛ وليس أمامنا سوى العبارة "اللاعقلانية" إنه هو السبب Cause . وإذا كان من الضرورى أن نجد كلمة لذلك الذى كان يدور فى ذهن عطيل ، فأنا نفسى أضع كلمة الدم blood ؛ ولكن لا طائل هنا من وراء الإدعاء - لسهولة توجيه النقد إلى النجوم الطاهرة Chaste stars - بأن سببًا واحدًا يمكن تحديده ، وأن شيئًا واحدًا هو الذى تسبب فيه هذا السبب . ليس هناك معنى أولى لنقص المعلومات ، ومن ثم فإن المعنى الثانوى يستحوذ على بؤرة الوعى (الشعور) إلى حد أننا نستمع إلى ذهن منسحب على نفسه ، ومرتبك فى آلامه . ومع ذلك ، ونظرًا لأن المعانى الأولية للكلمة it(هو / هى لغير العاقل) تخترق النحو عائدة إلى ما بين الفرضيات ، فإن ذلك يجعلنا نسجل أن سواده ، على أنه هو الذى يسبب ارتدادها ؛ كونية الشهوة الإنسانية (فى كل منهما) ، باعتبارها سببًا فى ارتدادها وسببًا فى اغتياله ؛ ارتدادها ، باعتباره سببًا لرعبه وسببًا لموتها .

ومع ذلك yet فإن عطيلا لن يهدر دمها will not shed her blood ، لأن إهدار الدم معناه استعراض الحيوان الكامن فيها الآن ، وسيكون مثل القضاء على البكارة . وإذا كانت طاهرة ، فإن ذلك يمكن أن يعنى تلطيخها بالدم المخبأ فيها ؛ وإذا كانت مذنبة ولكنها تستثير الشفقة ، فذلك يمكن أن يعنى استعراض نفاق جمالها بصورة غير مهذبة ، وهو ما يتعين ، فى حالة الأدب ، الحفاظ عليه ، مثل شاهد القبر ؛ وإذا ما كانت مذنبة ، فذلك يعنى تلطيخ عطيل نفسه بالدم الموجود فى ديسدمونه Desdemona ، وهذا هو ما يشكل رعبًا جديدًا بالنسبة له . وقبل أن نصف ذلك بأنه رائع يتعين علينا أن نتدبر عدد التلميحات الرمزية الأخرى التى يمكن لنا الوقوف عليها على امتداد مشهد الموت ؛ شراشف الزواج التى كان من المفروض أن توضع على السرير ؛ "نعم ، ولكن لم يحن بعد موعد الموت" ؛ وعبارة عطيل عن "اقتلاع الوردة" ؛ وكذلك السيف الذى سرق منه باعتباره شعار اللتدييث . إن الأمر هنا بمثابة باروديا لليلة الزفاف ، وأنا أرى المشهد قد نال نصيبه من الرعب كما وصل عنف عطيل حدًا لا يطاق . ولكن بعيدًا عن هذه المقارنة المستترة فى المشهد بكامله ، الذى يمكن أن يستوعبه مختلف البشر بمختلف الطرق ، نجد أن معنى بيت بعينه يعتمد على التداعيات الإليزابيثية Elizabethan المرتبطة بكلمة blood (دم) ؛ ولعل ويبستر Webster كان يتذكر تلك الكلمة عندما جعل الشيطانة البيضاء White Devil تقولها ولكن بطريقة مقلوبة :

آهٍ ، أبشع خطاياى كانت فى دمى ؛

الآن يدفع دمى ثمن خطيئتى .(الفصل الخامس ـ المشهد السادس)

الأصل الإنجليزى :

Oh, my worst sin was in my blood;

(v. vi.) Now my blood pays for it.

إنه الشك نفسه ، معبر عنه "بلا عقلانية" مماثلة ، هو الذى يعطى البيتين التاليين الخاصية غير العادية للتداعيات الإليزابيثية . ففى البيت الذى يمتدح بشرة skin المخلوق نجده يتمتع بارتياح مباشر من قبيل الغلو الذى اتسم به كريستوفر مارلو ، وذلك حتى يتسنى له أن يعطى نفسه قوة عن طريق بث الحياة فيما كانت تعنيه وتقصده ؛

وهو يهرب للحظة قصيرة من الصراع الذى بين الحب والكراهية ، عن طريق ثناء لا عقلانى لا يخامره أى شك بشأنه ، لكى يبدو له التأثير كما لو كانت هى بريئة . وفى البيت الذى يدور حول شاهد القبر ، نجد الايقاع محملًا برعب تأملى مكتوم ، ويهمهم مثل حملة الصولجانات على امتداد الجناح فى الكنيس ؛ "إنه لمن المخيف أن يتضح أن جمالها كان كذبة من هذا القبيل ؛ إن ذلك يكاد يجعل الانسان يشك فى القصة كلها ؛ فى ظل هدوء صورتها الشخصية هذه (تم الحكم عليها فعلاً) يتطلع الإنسان إلى نقش يُدِينُ اغتيالها ، ومع ذلك فإن دَاخِلَ ذلك الاغتيال كله دنس ومتعفن بالفعل" .

قد نقول : إن هذا تردد أساسى فيما يتعلق بالنقطة التى قيد البحث ، وينبغى وضعه ضمن النوع السابع من أنواع الغموض . ولكن النقطة قيد البحث هنا تتعلق بما إن كان سيقتلها ، والقرار عند هذا الحد قد اتخذ بالفعل . وإذا ما سلمنا بذلك ، كيما يلقى ظلالاً على الكلام ، نجد أن عطيلاً يحاول تصديق هذا الكلام ، يحاول ترتيب مشاعره نحوها طبقًا لهذا الكلام ، إنه يحاول أن يجعل هذا الكلام أمرًا مقبولًا من عقله .

قوة الإبهام vagueness تتمثل ، فى واقع الأمر ، فى أنها تسمح بشكل من أشكال الغموض السرى ؛ ويبدو أن هذا الغموض السرى قد فرض نفسه على شعراء القرن التاسع عشر عندما أحسوا أنهم بحاجة إلى الغموض ، غير أنهم ربما اعتبروا أشكاله الكثيرة القابلة للاكتشاف غير مناسبة . وإذا ما حاولت مرة أخرى إبداء الأسباب التى أدت إلى هذه الحقيقة ، فإننى سوف أجد أن هذه الأسباب ربما تنبع من احترامهم للترقيم المنطقى logical punctuation ، من إعجابهم بالحالات الوجدانية البسيطة (إذ لم يعد رجال البلاط والإداريون هم الذين يكتبون الشعر) ، من إعجابهم الناتج عن نعومة الانسياب الغنائى ، ومن الحقيقة التى مفادها أن اللغة قد أصبحت أقل سيولة ، ومرآة غير مبهمة للعقل (برغم أنها مرآة أكثر دقة لعالم العلوم) ، وذلك اعتبارًا من الأعمال التوضيحية التى حدثت فى القرن الثامن عشر . هذا التأليه للإبهام vagueness أنتج كتَّاب الهراء واللامعنى من قبيل لير Lear ولويس كارول Lewis Carroll (كان النجار قلعة ؛ والفَظّ ، الذى استطاع أن يأكل الكثير من المحار لأنه كان يصيح فى منديله ، وكان أسقفًا Bishop ، فى مشروع رقعة الشطرنج . إن تأليه الإبهام هو الذى أنقذ مؤلفهم غير العادى من أن يحسب نفسه كاتبًا ساخرًا ومتهكمًا) ؛ لقد نبعت

هذه الحقيقة من أرامل النبلاء اللائى فى مسرحيات أوسكار وايلد Oscar Wilde ، الذى استطاع بفضل لا مبالاة أبهى من اللطيفة أن يقدم لعنات يتضاءل العنف إلى جانبها . والمثال التالى الذى سأورده هنا يوضح الجمال البالغ الذى تدعمه وتسانده التقنية التى من هذا القبيل .

هناك واحدة من أحسن قصائد الشاعر وليام بتلرييتس W. B. Yeats تعد مثالاً جيداً على النوع السادس من الغموض ، الذى يندرج تحت العنوان الفرعى "العبارات اللاعقلانية" .

من الذى سيقوم بالسياقة مع فرجوس الآن ،
ويخترق ظل الغابة العميق المنسوج ،
ويرقص على الشاطئ المستوى ؟
أيها الشاب ، ارفع جبينك الخمرى ،
وارفعى حاجبيك الرقيقين ، أيتها الصبية ،
وأطيلا التفكير فى الآمال ولا تطيلا التفكير فى المخاوف بعد الآن .

ولا تتحولا جانباً بعد الآن وتطيلا التفكير
فى غموض الحب المر ؛
لأن فرجوس يحكم السيارات النحاسية ،
ويحكم ظلال الغابة ،
والصدر الأبيض للبحر المعتم ،
وكل النجوم الجوالة غير المنظمة .

الأصل الإنجليزى :

Who will go drive with Fergus now,

And pierce the deep wood''s woven shade,

And dance upon the level shore?
Young man, lift up your russet brow,
And lift your tender eyelids, maid,
And brood on hopes and fears no more.

And no more turn aside and brood
Upon Love''s bitter mystery;
For Fergus rules the brazen cars,
And rules the shadows of the wood,
And the white breast of the dim sea,
And all dishevelled wandering stars.

فى الديوان قصيدة أخرى تشرح عن فرجوس Fergus . فهو يبدو فى هذه القصيدة كما لو كان ملكًا ، ترك صالة الحكم ، وهجر ملذات البلاط ، وسباق العربات الحربية على شاطئ البحر ، يبدو كما لو أعيته الحياة العملية ، وراح يقصد الدّرويد Druid [٦] عله يحصل منه على حقيبة الأحلام . ولكن الدرويد يحذره

لا امرأة تحبنى ولا رجل يطلب عونى

لأنى لست من الأشياء التى أحلم بها

الأصل الإنجليزى :

No woman loves me, no man seeks my help,
Because I be not of the things I dream.

ومع إلحاح فرجوس وإصراره ، يُعْطَى الأحلام ويستيقظ على مضامينها ، الحياة الفكرية أو التأملية ، لكى

لقد أصبحت لا شىء الآن ، مع كونى الكل فى الكل ،

والعالم كله يثقل قلبى ،

الأصل الإنجليزى :

now I am grown nothing, being all,

And the whole world weighs down upon my heart,

ولكيما يصبح منتحبًا

آهٍ ، أيها الدّرويد ، أيها الدرويد ، كيف أن شراك الندم العظيمة

ترقد مخبأة فى الحقيبة الصغيرة الاردوازية اللون !

الأصل الإنجليزى :

Ah ! Druid, Druid, how great webs of sorrow

Lay hidden in the small slate-coloured bag

قد نلاحظ الطريقة التى ورد بها التعبير الأجنبى المسكوك من خلال الاستعمالين اللذين وردت بهما الكلمة how (كيف) : كيف أن شراك الندم عظيمة how great were the webs ، وكيف أن شراك الندم ترقد مخبأة how the webs of sorrow lay hidden .

القصيدة الأولى تسلم ، بطبيعة الحال ، بهذه القصة ، ولكن الكلمة now(الآن) قد تعنى قبل التحول أو بعده . فإذا كان معناها ما بعد التحول يصبح معنى البيت الأول على النحو التالى : "الآن ومثال فرجوس المخيف أمامك ، فمن المؤكد إنك لن تكون غير عاقل إذا ما أطلت التفكير ؛ يسوق معه drive with يمكن أن تعنى التجوال معه خلال الغابات مثل الثلج ، مثلما يفعل ؛ كما أن الرقص dancing يمكن أن يكون رقص الطفل الجنى الذى يرقص على الجبال كما لو كان شعلة ثم سرق الأطفال وذهب بهم بعيدًا . أو قد يكون المعنى "من ذا الذى يصل من الإخلاص حدًا يجعله يتبعه " أو "هل بلغت قسوتك حدًا يجعلك تتخلى عنه الآن ؛ أو قد يكون المعنى بشعور مختلف : "الآن وبعد أن أصبح فرجوس يعرف كل شيء ، من ذا الذى يمكن له أن يتقدم ويشاركه تأملاته ؛ من ذا الذى سيشاركه حزنه ومعرفته ؛ من منكم سيخترق غموض الغابة ويبتهج تعاطفًا مع الطبيعة كلها " أما إذا كان معنى now ما قبل التحول ، فإن ذلك

يجعل قوة الكلمة now (الآن) على النحو التالى : "لا يزال هناك متسع من الوقت للسياقة مع فرجوس Fergus ، إذ أنه لا يزال ملكًا فى الدنيا" ، أو "لا يزال هناك متسع من الوقت لتقديم إنذار وتحذير ، نظرًا لأن الشىء القاتل لم يحدث بعد" ، ومن ثم يصبح معنى البيت الأول : "من الذى سيخرج مع شخصيات البلاط العظيمة ، ويشاركهم ملذاتهم الحسية الخلوية ؟"

إن كان معنى now (الآن) قبل التحول فإن معنى المقطوعة الثانية يصبح على النحو التالى : "لست بحاجة إلى أن تطيل التفكير والتأمل ، نظرًا لأن فرجوس وصى على الذوق العام ؛ إنه رجل قوى كيما يسوق العربات الحربية ، وهذا ما ينبغى أن تكونه أنت ؛ إنه يمتلك كل الأراضى التى يحدث فيها السحر ؛ سوف يحتفظ بهذه الأرض فى ظل سيطرة مهذبة ؛ ولا حاجة بك إلى أن تشغل بالك بذلك ." أما إذا كان معنى now بعد التحول فإن معنى المقطوعة الثانية يصبح : "لا تطل التفكير ولا تتأمل . واجعل من فرجوس نذيرًا لك ، فبرغم أنه لا يزال ملكًا ، فهو لا يزال من الناحية الفنية متسودًا للعربات الحربية ، إنه حاكم حقيقى للحقوق الفرعية من الأحلام السحرية فقط " ، أو نظرًا لعدم الخلط بين انتصار البيت الأول الخاص بالسيارات cars وبين أى نوع من أنواع الحزن التى تجرجرها المقطوعة ، قد يصبح المعنى : "لا تنس أنه برغم أن فرجوس شاعر عظيم أو فيلسوف أو لا شىء ، برغم أنه يسوق عربة من عربات الميوزات الميثولوجية الحربية" ، التى أخشى أن أكون جاهلًا بتفاصيلها ، "فإنه هو أيضًا ، نظرًا لأن هذه الانتصارات تعنى التأمل وإطالة التفكير ، لا يزيد عن كونه تلك الحالة الشبحية المعتمة التى فى الأبيات الثلاثة الأخيرة ."

قلت : إن مثالاً من النوع السادس من الغموض يجب ألا يقول شيئًا ، ولكن هذه القصيدة تقول : "لا تطل التفكير والتأمل" . ولكن الكلمات هنا ليس لها خاصية الأمر ؛ وإنما هى توصل بالأحرى : "كم هو غريب ومحزن أن تظل ملزمًا نفسك بإطالة التفكير والتأمل !" ويجوز لنا أن نفسر ، تفسيرًا مختلفًا ، الانتقال من النصيحة إلى العبارة الشخصية ، من ذلك الذى كان يقصد به الأمر إلى مجرد ألم الخسران ، مع تكرار العبارة بعد no more . "أنا ، من منظور أنى أنا فرجوس ، لا أستطيع أن أتحول بعد عن التأمل وإطالة التفكير" ، هذا نوع من أنواع النحو الزائف الذى ينتج عن وضع

الأشياء بجانب بعضها ، الذى يمكن أن نستشعره فى البيت ، كما أن هناك إيحاء أيضًا بأنهم لا بد أن يخسروا أحلامهم ، نظرًا لأنهم قد خسروا العالم الواقعى فعلاً ، دون أن يحصلوا على أى شيء عوضًا عنهما (الأحلام والعالم الواقعى) . "لقد أصبح كل شيء مرًا ، ومن الذى يمكن أن يشارك بعد ذلك فى أى من نشاطى فرجوس ؟" قد نستطيع فى النهاية تمييز تأمل الشباب المثير للجنس عن التأمل الفلسفى عند فرجوس ، ذلك التأمل الذى يتطلع إلى لا شيء ومن ثم يكون أعظم وأكثر خواء ؛ ومما لا شك فيه أن هذه المايزة ليست مقصودة تمامًا ، إذ إن من حكمة لغة الشاعر أن تعالج هذين الأمرين كما لو كانا من نوع واحد . ولكن طالما أن هذا التمييز مقصود ، فإنه يسمح بمعنى عكسى هو "لا تتأمل" - "لا تتأمل بهذه الطريقة التافهة نسبيًا ولكن اذهب وسق مع فرجوس ، الذى سيعلمك تأمل كل شيء ، الذى سيعلمك التجوال ، بلا مساس ، معانقًا الكل فى عزلة مثل عزلة النجوم" .

يمكن اعتبار عدم محدودية شعر القرن التاسع عشر الإيحائية والمترنحة مجرد ضعف . فعندما يكون لهذا الشعر ، كما هو الحال هنا ، قدر كبير من الطاقة وعندما يعلق بالذهن ، فإن السبب فى ذلك هو ترك المقابلات opposites مفتوحة وربطها من حول فكرة قوية واحدة ؛ وعليه فنحن نجد هنا ، من ناحية ، أن حالة التأمل يمكن السعى إليها وتحاشيها فى آن واحد ؛ ومن الناحية الأخرى شيء ، مع كونه الكل فى الكل" يعيش كل الحيوات متعاصرًا ، قد يكون واضعًا نصب عينيه حياتى فرجوس ، واستنتاج الدرس الأخلاقى نفسه من أى منهما .

يمكن من بعض النواحى ، اعتبار غموض النوع السادس متضمنًا فى غموض النوع الرابع . ففى النوع الرابع نجد العديد من المشاعر ، والعديد من ردود الفعل على موقف معقد ، يقوم الكاتب بتوحيدها والجمع بينها كلها ، ويمكن قبول كل هذه المشاعر وردود الفعل من القارئ على إنها وحدة واحدة . اللفظية verbal فى معيار الغموض من النوع السادس أكثر منها فى النوع الرابع ؛ إذ بالإمكان الوصول إلى النتيجة نفسها ، غير أنها ينبغى أن تكون عبارة من النوع الملتبس المراوغ . وعليه فإن آخر مثال أوردته فى الفصل الرابع يمكن أن ينتمى بناء على ذلك إلى النوع الخامس أو إلى النوع السادس من الغموض ؛ فقد أوردت تحليلًا مشاكسًا لا عقلانيًا لواحدة من

مقطوعات وردسورث العظيمة ، وشكوت من أن تعبيراته اللاهوتية كانت إما مكتومة الصوت أو مراوغة حتى لا تزعج الناس بالكثير من ظلال الفكرة اللاهوتية . وهذا من بعض النواحي ، لمجرد القول : بأن ذلك ما هو إلا تعميم من آراء لاهوتية ؛ معنى ذلك أن وردسورث معنى بالمشاكل الذى تنتج عن ذلك أكثر من عنايته بمصدر العقيدة التى استخلص منها تلك المشاعر والأحاسيس . وعليه لا يمكن أن نقول : إنه يعارض نفسه حتى ولو كان ذلك عن طريق التضمين ؛ والسبب فى ذلك أن الأفكار اللاهوتية التى يتعين عليه استلهامها ليست ، إلى حد ما ، ذلك الذى يريد أن يصنع عنه عبارات . وقد وَضَعْتُ تلك المقطوعة فى نهاية الفصل الرابع ، نظراً لأن المثال لا يعد تناقضاً من هذا المنظور ، كما أنه يعد انتقالاً يبين الطريقة التى يمكن لنا بها استعمال المناهج نفسها فى حالة أخرى مختلفة .

ولكن معيار النوع السادس من الغموض ليس معياراً لفظياً وحسب ، وذلك على النقيض من المعيار النفسى الذى يحكم النوع الرابع من الغموض والواقع ، أن الشاعر إذا ما كان يستعمل اللغة استعمالاً مناسباً فإنه يستحيل عليه الحفاظ على تمييز من هذا القبيل . وعليه ، نجد هنا أن أمثلة النوع السادس من الغموض توصل إطاراً ذهنياً مراوغاً باعتبار ذلك الإطار سبباً أو نتيجة للشكل اللفظى الذى لهذه الأمثلة ؛ إن هذه الأمثلة تكشف المؤلف وهو يستشعر أنه سيخسر الموقف الذى يعبر عنه إذا ما أعمل فبه نظره بدقة وبطبيعة الحال ، يمكن استعمال الشكل اللفظى نفسه بدلاً من سبب معاكس ، والسبب فى ذلك أن المؤلف يأخذ حلاً تناقضه قاعدة مسلم بها ، ومتيقن من أنه سيكون مفهوماً ؛ وأنا لا يتعين علىّ أن أسمى هذا غموضاً حقيقياً بالمعنى الذى يعنينى ويهمنى هنا ، كما يتعين علىّ أن أزعم بأنى لم أختر أمثلة من هذا القبيل لهذا الفصل .

ولكن هذين النوعين من التناقض الذى يقبل الحل يتشابهان من حيث إنهما يفترضان أن القارئ يفهم بالفعل قدراً كبيراً ، وأنه قادر على أن يخمن ، عن طريق التعاطف ، الطريقة التى يتعين بها حل التناقض . معنى ذلك أن هذين النوعين من التناقض كانا شبيهين بشكل توحد الزى فى القرن التاسع عشر ، ذلك التوحد الذى عمل عمله عن طريق التلميح بأن استنفاده بلغ من الوضوح حداً (بسبب ثراء خبرته ،

أو بسبب عدم كفاية كل ما كان فى المتناول فى ذلك الحين) يصعب معه قول أى شىء أو استشعاره استشعاراً موضوعيًا ، وأننا لا بد أن نكون أغبياء إذا لم نفهم بالفعل ذلك الذى كان يأخذه ذلك التوحد قاعدة مسلمًا بها . (والشىء المقابل فى الوقت الراهن هو التعبير عن مشاعر قوية جداً ، بطريقة هادئة ، ولكن يتعين لمثل هذه المشاعر أن تكون من النوع الذى لا يخطر فقط إلا لإحساس نشط جداً وواسع الثقافة ، لكى تبدو تلك المشاعر غير مناسبة تمامًا فى عينى المراجع.) والمراوغة التى من هذا القبيل تعد اعترافًا بالضعف أثناء مضيها فى طريقها ؛ ويستطيع الإنسان بصفة أساسية ، عن طريق افتقار التناقض إلى الإشباع الإيجابى ، عن طريق هذا الشعور ، أن يقول الأشياء بصورة أكثر وضوحًا ، ولكن من الأفضل ألا يقولها بمثل هذا الوضوح ، وإننى عن طريق هذا الشعور أيضًا يتعين علىّ تمييز أمثلة الغموض من النوع السادس المتقدمة عن عبارات التناقض المحددة التى فى النوع السابع [٧] من الغموض.

إذا ما قرأنا الجزء الأكبر من الأمثلة التى أوردتها فى مطلع الفصل السابع ، قراءة مقصودة فإنها يمكن أن تندرج ضمن النوع السادس من الغموض ؛ وقد قصدت من وضع هذه الأمثلة فى الفصل السابع توضيح المقياس توضيحًا كاملاً .

والشكل السادس من الغموض يرتبط بعلاقة مع الشكل السابع مثلما يرتبط الشكل الثالث بعلاقة أيضًا مع الشكل الرابع ؛ وفى كل حالة فإن النوع المذكور أولًا يكون أكثر وعياً لأنه أكثر سطحية . وقصيدة وليام بتلر ييتس تحتوى على النوعين ؛ فالشك الذى ثار حول الكلمة now (الآن) ، أنا أعتبره ، "وسيلة" ، استخدمها الشاعر طلبًا للإحكام وليستعرض بها مزاعمه والأشياء التى من هذا القبيل ؛ كما أن الشك الذى أثير حول مزايا التأمل brooding ، الذى اقترحته أنا فيما بعد ، ما هو إلا حالة "نفسية" mood ، أو إن شئت فقل : إنه يلف موقف الشاعر الثابت من الكلمة . وقد يجادل البعض بأن الشك الأول هو من النوع السادس من الغموض ، ولكن الشك الثانى هو من النوع السابع من الغموض . وسوف أمضى الآن إلى دراسة النوع السابع .

الهوامش

(١) تُغَنّى هذه الأغنية لـ - ماريانا فى المقر المحاط بحصن مائى (قياس بقياس ، الفصل الرابع ، المشهد الأول) ولذلك فقد افترضت أن الُمنكّرِ بالقسم رجلاً وليس امرأة .

(٢) أرى أن من الواضح أن القصيدة تحول تصارع الشعور كله "إلى شعر" ، بغض النظر عن نظرتنا إلى الغموض على أنه غموض درامى كامن .

(٣) من المحتمل أن تكون العباءة gown هى كمبردج وليست الكنيسة ؛ فهو هنا يحكى حياته .

(٤) اعتبر السيد ف . ل . لوكاس معالجتى هذه لقصيدة هربرت على أنها دليل على سوقية منهجى بكامله . ومما لا شك فيه أن هذا الكلام مكتوب بطريقة وقحة ولكن يمكن لنا توضيح مغزى منطقى الصرف توضيحًا تامًا اللهم إلا إذا كان مكبوتًا بنغمة من نغمات التعاطف . والأمر الذى لا أفهم لماذا لا يعارضه كل إنسان هو أن البيت يبلغ من الجمال ، بالطريقة التى أفسره بها ، حداً يجعلنى أنتقى هذه المقطوعة وأختارها باعتبارها تمثل أروع وأوضح نجاح حالفنى الحظ فى تحقيقه .

(٥) وليبق الأمر على ما هو عليه ، فقد اغتيل كبير الأساقفة والأرجح أنه لم يكن لديه ما يكفى من الوقت .

(٦) كاهن عند قدماء الإنجليز . (المترجم)

(٧) المثال الذى أوردته عن هربرت فى هذا الفصل ، والذى ينطبق عليه المعيار المنطقى تمامًا ، لا يصلح لتطبيق المعيار النفسى عليه ، نظراً لأنه ليس من الأمثلة الضعيفة . ولكن يمكن أن نصفه بالمراوغة ؛ والسبب فى ذلك أن هربرت عندما يكتب عن نفسه إنما يبقى على شىء من التحفظ .

(٧)

يحدث النوع السابع من الغموض ، أو النوع الأخير من هذه السلسلة على أية حال ، وباعتباره أكثر الأنواع التى يمكن تصورها غموضاً ، يحدث عندما يكون معنيا الكلمة ، قيمتا الغموض ، هما المعنيين المتضادين اللذين يحددهما السياق ، لكى يكون الأثر الكلى هو توضيح الانقسام الأساسى في ذهن الكاتب . قد يتبادر إلى الذهن أن حالة من هذا القبيل لا يمكن أن تحدث مطلقاً ، وإن حدثت فإنها لا يمكن أن تكون شعراً ، ولكن الواقع أن هذه الحالة ، دائمة الحدوث ، بمعني أو بآخر ، وتسمح بدرجات كثيرة من هذا النوع من التضاد . وقد يقول قائل «التزاماً بالجانب المنطقي من هذه السلسلة» : إن فكرة "العكس" opposite هي اختراع إنسانى متأخر نسبياً ، وإنها تسمح بتشكيلة كبيرة من التفسير (بعد أن أدخلت إلى المواقع التى كانت تعانى من صعوبة الفكر) ، وأن هذه الفكرة لا تقابل شيئاً فى العالم الواقعى ؛ بمعنى - أ . ب هى على العكس من (أ) بالنسبة لكل قيم ب ؛ وأن الكلمات فى الشعر ، شأنها شأن الكلمات فى اللغات البدائية (وشأنها على سبيل المثال ، شأن الكلمة اللاتينية altus، بمعنى عالٍ أو عميق ، والكلمة الإنجليزية let التى معناها : يسمح أو يعوق) تصرح فى أغلب الأحيان بزوج من المعكوسات دون أن يكون هناك غموض صريح ؛ وإننا فى مثل هذا الزوج من المعكوسات إنما نحدد فقط ، على سبيل المثال ، مقياساً يمكن تمديده بين أى نقطتين ، برغم أن هاتين النقطتين بحد ذاتهما ليستا عكسين ؛ وإننا نقول أثناء بحثنا عن مزيد من الدقة : "أبيض بنسبة اثنين فى المئة" لنعنى بذلك ظلاً رمادياً داكناً . أو قد نعترف بأن المعيار فى النوع الأخير من الغموض يصبح معياراً نفسياً أكثر منه معياراً منطقياً ، من منظور أن النقطة المهمة فى التعريف أصبحت تتمثل فى فكرة السياق والموقف العام من هذا السياق الفردى .

التناقض الذى من هذا القبيل قد يكون بلا معنى ، ولكنه يستحيل أن يكون صفحة بيضاء ؛ فقد صرح على أقل تقدير بالموضوع الذى هو قيد المناقشة ، كما أعطى هذا الموضوع نوعاً من أنواع التكثيف التى يمكن أن نراها فى نموذج شبكة حديدية فى العمارة ، نظراً لأن مثل هذا النموذج لا يعطى الديمومة للأفقيات ولا للرأسيات ، وأنه يكون على شكل نموذج مراجعة نظراً لأن أياً من اللونين لا يشكل الأرضية التى يوضع

عليها الآخر ؛ التناقض الذى من هذا النوع هو عبارة عن تردد indecision وبنية ، كما هو الحال فى رمز الصليب . أو قد يوصل مثل هذا التناقض انطباعًا عن تزيين وأ ع من قبيل ذلك الذى حصل عليه السومريون ، فى أكبر التصميمات المتحضرة التى بقيت على قيد الحياة ، وذلك عن طريق وضعهم وحشين فى موقفى عنف متماثلين تمامًا ، كما هو الحال فى دعم شعار النبالة ، لكى ، وبرغم ميول التحرك action التى قد تستثار فى المتفرج المنزعج ، ومهما كان تخيل ذلك المتفرج للموقع الذى فيه الطريدة أو الصياد ، يكون هناك حجر واحد على انتباه المتفرج كله ، مع استحالة يعاد تأكيدها ، على الجانب الآخر ، وأن يُسْحَب هذا المتفرج متوترًا ، فيما بين الاندفاعتين المتماثلتين ، إلى ركود التذوق . قد نربط مثل هذا التناقض بفارق الصوت الذى تسمعه الأذنان ، ذلك الفارق الذى يحدد المكان الذى ينبعث منه الصوت ، أو قد نربط ذلك التناقض بالتناقضات المجسامية stereoscopic التى تنطوى على بعد من الأبعاد (١) .

أقول ، من جديد : إن المعكوسات opposites تشكل عنصرًا مهمًا فى التحليل الفرويدى للأحلام ؛ ومن الواضح أن المصطلحات الفرويدية ، وبخاصة كلمة "التكثيف" condensation يمكن لنا استخدامها بطريقة مفيدة فى فهمنا للشعر . ونستطيع القول هنا : إن المقابل opposite الفرويدى يمثل على أقل تقدير شكلاً من أشكال الاستياء وعدم الاشباع ؛ إن النية التى ننتويها تشتمل على الفكرة التى مفادها أننا لم نحقق هذه النية ، وهذا يخص من جديد "التقابل الذى يحدده سياقك" الذى يتمثل فيما لديك ولا يمكنك تحاشيه أوتجنبه . وفى الحالات الأكثر جدية ، التى تسبب تذبذبًا عاطفيًا أوسع ، والتى يحتمل أن تنعكس فى اللغة أو فى الشعر أو فى الدراما ، نجد أن التقابل يمثل مركز الصراع ؛ إن النية التى ننتويها تشتمل على نية أننا ينبغى ألا نحققها ، وهذا من جديد يخص "التقابل opposite الذى يحدده سياقنا" ، بمعنى أننا نريد شيئًا مختلفًا فى جزئية أخرى عما فى ذهننا . وبطبيعة الحال ، فإن الصراع لا يحتاج إلى التعبير عنه تعبيرًا صريحًا بوصفه شكلاً من أشكال التناقض ، ومن المحتمل أن تعثر تلك النظريات الاستاطيقية (الجمالية) التى تنظر إلى الشعر باعتباره حلاً للصراع ، من المحتمل لهذه النظريات أن تعثر على توضيحاتها بشكل أساسى فى المجال المحدود الذى يغطيه الشكل السابع من أشكال الغموض .

وعلى سبيل التذكير ، فإن دراسة اللغة العبرية ، ووجود بدائل إنجليزية للكتاب المقدس (الإنجيل) ربما يكونان قد أثرا على مقدرة اللغة الإنجليزية فى الغموض ؛ فقد كان كل من جون دون ، هربرت ، جونسون Jonson، وكراشو Crashaw من علماء العبرية ، كما ترافق ازدهار الشعر فى أواخر القرن السادس عشر مع احتراق

النصوص المترجمة للغة الإنجليزية احتراقًا كاملاً . وهذا الأمر له أهميته نظرًا لامتلاك اللغة العبرية ، بحكم احتوائها على أزمنة غير ثابتة ، وبحكم احتوائها أيضًا على تعبيرات مسكوكة غير عادية ، وبحكم تذوقها القوى للتوريات ، لكل المزايا الشعرية التى ينبغى أن تتوافر لأى شكل مكتمل من أشكال الفوضى disorder.

وأنا هنا استشهد باللغات البدائية اعتمادًا على سلطة فرويد (كتب الملاحظات المجلد الرابع العدد رقم ١٠) ، ولكنى لا أستطيع أن أدعى لنفسى أنى أفهم الطريقة التى تعمل بها هذه اللغات . ومن الواضح أن المصريين القدماء كانوا يستعملون إشارة sign واحدة يدلون بها على "الشاب" و"العجوز" مع توضيح ما يقصدونه ، بإضافة إشارة مبهمة أخرى ، لا تلفظ ، ربما كانت تعمل عمل الإيماءة فى المحادثة . (هذا الزعم موجود إلى حد ما فى المعجم الفصيح للغة المصرية القديمة .) "وبالتدريج فقط بدأ المصريون القدماء يفصلون بين جانبى التضاد antithesis ويفكرون فى كل جانب منهما بدون مقارنته مقارنة واعية بالجانب الآخر" . فالمصرى البدائى عندما كان يرى طفلاً كان يفكر على الفور فى رجل عجوز ، وكان عليه أن يتعلم ألا يفعل ذلك بعد أن أصبحت لغته أكثر تحضرًا . ومن المؤكد أن هذا يوضح أن عملية إلصاق كلمة بعينها بموضوع بعينه إنما هى شىء غير عادى تمامًا ؛ ولن يفعل أحد هذا الشىء ما لم تضطره لغته إليه ؛ وإذا ما درسنا المقترحات الأصيلة التى يمكن تطبيقها على الطفل ، على العكس من تلك المقترحات التى نستطيع تطبيقها على عمره ، لوجدنا أن العكس ينطبق بدرجة أقل على الرجل العجوز أكثر منه على رجل آخر فى ريعان حياته . ومن الواضح أن هناك طريقتين لبناء الكلمة التى من هذا القبيل . فقد تعنى هذه الكلمة ، على سبيل المثال ، "لا يصلح للجنود بسبب العمر" ؛ وربما يكون التفكير فى هذه الكلمة قد جرى فى ضوء علاقتها بفكرة من نوع ما تناولت الصغير جدًا والعجوز جدًا بطريقة واحدة . ومن هنا يمكن للمرء أن يتكلم عن طرفى العصا ، برغم أن طرفا من هذين الطرفين هو ، من وجهة نظر أخرى ، بداية العصا . أو قد يكون من المهم أن نتذكر أن فكرة العمر تستثير الصراع فى كل من يستعملونها تقريبًا ؛ وذلك فيما بين تعرف الحقائق الخاصة بالذات ، والاحساس بالنضوج والكبر أو إن شئت فقل الإحساس باستمرار الشباب والقوة .

وطالما أن المتقابلات opposites تستعمل لحل أوتليين الصراع ، لكى لا يضطر رجل مسن فجأة أن يجد كلمة جديدة مخيفة تنطبق عليه ، أو أن يضطر إلى الكلام عن نفسه باعتباره شابًا وذلك عن طريق تغيير نغمة الصوت تغييرًا سهلاً ومسموحًا به ، إن وصل الأمــر إلى هذا الحــد فلن يكون أى شىء بدائى بصــورة غــريبــة عن الاحساس sentiment، أو الرقة التى تسمح بصياغة هذا الاحساس فى عبارات ؛ ربما كان فى هذا الاحساس شىء بدائى فى ضعف قبضته على الحقيقة الخارجية ، وفى أمانته فى التعبير عن الرغبات . وهذا الشكل من شخصية المتقابلات لا يشكل كل ما نتوقعه من الخواص الأخرى للغات البدائية ، ولا من ضروب النحو الإفريقى التى تصر على التعامل مع كل حالة من الحالات النحوية طبقًا لمزاياها الخاصة بها ؛ ولا من مفردات لغة تيرا ديل فيوجو Terra del Fuego، التى تحتم استعمال اسم مستقل لكل شىء تستعمل له الإنجليزية الأسماء والصفات المتبدلة ؛ كما لا يشكل هذا الشكل أيضًا ذلك الذى نتوقعه من آلاف الكلمات المختلفة فى اللغة العربية التى تصف الأنواع المختلفة من الجمال . الحاصل أن اللغة العربية تعد حالة بارزة من حالات التكلف العقلى mental sophistication المطلوب لاستعمال كلمة تغطى مقابلها ، والسبب فى ذلك ، أنه برغم امتلاك اللغة العربية لكثير من الكلمات التى من هذا القبيل ، فإن أصول هذه الكلمات من النوع المتأخر وجرى توضيحها باعتبارها جمالاً أدبيًا . والأمثلة الكثيرة التى يمكن لنا أن نعثر عليها فى اللغة الإنجليزية (حصان "ارتياحى" restive، على سبيل المثال ، هو عبارة عن حصان قلق نظرًا لأنه كان يرتاح منذ فترة طويلة) كلها تقريبًا عبارة عن تصورات لاحقة حدثت بالطريقة نفسها . وبرغم أن تناولى للموضوع على هذا النحو يدخل فى عداد الإساءة المفيدة ، فأنا أرى أنه برغم أن هذه الكلمات تروق لعادات الذهن البشرى وتخاطبها ، وأنها زاخرة باللاعقلانية ، فإننا يجب أن نتوقع مثل هذه الكلمات من حالة لغوية راقية وشعور راق أيضًا .

ومن المحتمل ، بحق ، أن الكلمات التى توحد متقابلين يندر أو يستحيل أن تتكون فى لغة من اللغات لكى تعبر عن الصراع الذى بين هذين المتقابلين ؛ إذ أن الكلمات التى من هذا القبيل توجد لأسباب أكثر معقولية ، ثم تستعمل بعد ذلك للتعبير عن الصــراع . وترتيبًا على ذلك فإن المعجم المصرى لا يخامره شك حول توحد العبارتين: dead white (أبيض ميت) و dead black (أسود ميت) اللتين تشكلان حالة يصعب معها اختراع صراع محتمل بينهما ، أكثر منه عن التوحد بين كلمتى "شاب" و"عجوز" . ومن بين الأسباب التى تدعو إلى ذلك أن الناس فى أحيان كثيرة يضطرون

إلى ذكر البارز الملحوظ بدلاً من المعتاد حتى يتسنى تضييق الكلمة التى تحدد مقياساً لتقترب من طرفيها ؛ وتعد الكلمة الإنجليزية temper (مزاج) مثالاً على ذلك . وثمة سبب آخر هو أنه فى المتقابلين اللذين تربطهما علاقة يصعب التعرف على أحدهما دون الآخر ؛ فإذا ما أردنا أن نعرف من هو المحكوم لا بد لنا أن نعرف إن كان الحاكم جنرالًا أو أسقفًا . وعليه فإن الكلمة التى تسمى جزئى العلاقة قد تكون أكثر دقة من كلمة أخرى لا تسمى سوى نصف هذه العلاقة فقط . وهناك سبب ثالث ، أننا فى الأمور المعقدة ، قد نعرف أن هناك حالتين صعبتين يتعين التمييز بينهما ، ولكن نشعر بالقلق إزاء النقطة التى نجد من الصعب عندها تمييز هذا من ذاك ؛ نشعر بالقلق إزاء المعانى التى قد تكون متقابلة ، ولكنها تستثير المشاعر نفسها .وعليه فإن الرسامين البدائيين يرسمون الخطوط متوازية عندما يعرفون أنها كذلك فى الواقع ؛ ولكن الرسامين الأقل بدائية يرسمون هذه الخطوط متلاقية ، فى معظم الأحيان ، على الأفق وعند عينى المراقب . لم يكن فى أذهانهم أى صراع بين هاتين الطريقتين اللتين تجعلان الخطوط تتلاقى ؛ إن ما كان فى أذهانهم هو قلق (حصر) عام فقط يتعلق بالتقاء هذه الخطوط. وخلاصة القول ، أنك كلما عرفت أن شيئين متقابلان ، فإنك تعرف علاقة تربط بينهما .

هذه المناقشة عقيمة إلى حد ما والسبب فى ذلك أننى بحق لا أعرف الفائدة التى جناها المصريون من كلماتهم غير العادية ، أو مدى "البدائية" التى يمكن أن نضفيها على هذه الكلمات إذا ما سمعناهم يتكلمون ؛ فى حين تراودنى ، على أية حال ، فكرة عامة عن طريقة استعمال الكلمات فى الأمثلة التى سأوردها بعد ذلك . لقد كنت أفتش مصادر النيل طلبًا لتفسير الشعر الإنجليزى بدرجة أقل من أن ألقى على القارئ شيئًا من الخوف والرعب اللذين أحسهما دانتى Dante عندما وصل فى النهاية إلى أهم أجزاء الأرض ، أرض الشيطان وأرض الجحيم .

الأصل الإيطالى : (٢)

Quando noi fummo la`, dove la coscia
Si volge appunto in sul grosso dell" anche,
La Duca con fatica e con angoscia
Volse la testa ov" egli avea le zanche.

نحن أيضًا يتعين علينا أن نقف على رؤوسنا ، كما أننا نقترب من مكان الموزيه السرى (٣).

عندما يرد تناقض يحمل سمة الاتهام فقد يكون المقصود منه أن يُحَلَّ بإحدى طريقتين ، أما باعتباره مماثلاً للفكر والشعور ، أو باعتباره مماثلاً لمعرفة أو عدم معرفة الإنسان لمساره فى الموضوع الذى بين يديه . وهنا يمكن اللجوء إلى الآلية النحوية حتى يمكن وضع التناقض فى عبارتين ؛ وعليه فإن "ب ، ـ ب" يمكن أن تعنى ما يلى : "إذا كانت أ =أ١ فإنها تساوى ب بعدئذ" ؛ إذا كانت أ = أ٢، فإنها تساوى ب بعدئذ" . وإذا كان أ١ وأ٢ مختلفين تمامًا كل منهما عن الآخر حتى يمكن تركيب العبارتين مع بعضهما عن طريق البراعة والإبداع ، فذلك يحتم وضع العبارة فى شكل أكبر من الشكل التى هى عليه ؛ إذا كان أ١ وأ٢ يتشابه كل منهما مع الآخر تمامًا ، إلى حد أن التناقض يعبر عن الحاجة إلى الفصل بينهما كما يعبر أيضًا عن صعوبة الفصل بينهما ، فإن ذلك يحتم علينا النظر إلى العبارة التى من هذا القبيل على أنها غموض من النوع السابع الذى يتطابق مع الفكر ومعرفة الإنسان لمساره فى الموضوع الذى بين يديه . غير أن التناقضات التى من هذا القبيل تستعمل فى أغلب الأحيان ، كما لو كان الأمر قياسًا على ما أوردناه ، عندما لا يكون المتكلم عارفًا ماهية أ١ و أ٢ ؛ إن المتكلم هنا يشبع دافعين متقابلين ، باعتبار ذلك نوعًا من الدفاع ، ثم يعترف بعد ذلك بأنهما متناقضان ، ولكنه يزعم أنهما يشبهان التناقضات القابلة للحل ، وبالتالى يمكن إشباعهما indulged؛ والمتكلم عندما يعترف بضعف فكره يبدو وكأنه قد عقَّمه ، حتى يتوافر على معرفة أفضل من المعرفة التى تكون لدى أى إنسان يستطيع انتقاء هذه التناقضات وإبرازها ؛ إن المتكلم يزعم تعاطف جمهوره من منظور "أن أحدًا منا لا يستطيع أن يقول أكثر من ذلك" ، كما يكسب المتكلم احترامًا وتقديرًا من منظور أنه قادر على استقطار جمال الأسلوب قطرة قطرة حتى مادة الجهل الإنسانى الهزيلة . قد نظن أن التناقضات من هذا النوع الثانى (التماثل مع الفكر ، وعدم معرفة الإنسان لمساره فى الموضوع الذى بين يديه) لا بد أن تتصف دومًا بالحمق والغباء ، وأن هذه التناقضات إذا ما قلت شيئًا لواحد من أولئك الذين يفهمونها فإنها يمكن أن تقول ، بنفس العذر من التبرير ، شيئًا معاكسًا لواحد من أولئك الذين لا يفهمونها . ولكن ، الواقع ، أن الحياة الإنسانية تعد إلى حد كبير شعوذة مع الاندفاعات المتناقضة (مسيحى ـ دنيوى ، اجتماعى ـ مستقل وما إلى ذلك) إلى الحد الذى يجعلنا نعتاد

التفكير فى الناس على أنهم ربما يكونون عقلاء إذا ما ساروا فى طريق الحل (حل التناقض) الأول ثم بعد ذلك فى الطريق الثانى من هذين الطريقين ؛ وأى تناقض يمكن التصرف بناء عليه يكشف أن هؤلاء الناس لديهم العدد الصحيح من المبادئ ، كما أن لديهم أيضاً عنواناً معقولاً للإنسانية . وترتيباً على ذلك فإن أى تناقض من التناقضات يحتمل أن تكون له بعض التفسيرات المعقولة ؛ وأننا إذا فكرنا فى التفسيرات غير المعقولة ، فإن اللوم يقع علينا .

إذا أمكن حل "ب ، ـ ب" بطريقة واحدة لتكون : "إذا كانت أ = أ١ ، ومن ثم ب ؛ إذا كانت أ =أ٢ ، ثم بعد ذلك ـ ب" ، فإن ذلك يمكن أن يؤدى إلى وضع عبارتين فى عبارة واحدة . والاستعمالات الفرعية للغة ، تحد فى أحيان كثيرة وبشكل قاطع من التفسيرات المحتملة ، والغموض يكون من هذا النوع المعقول فقط . ولكن من الواضح أن أية درجة من درجات تعقيد المعنى يمكن استخلاصها عن طريق "تفسير" تناقض من التناقضات ؛ من ذلك مثلاً أن أيا من أس١ أس٢ يمكن أن نختارها ، بحيث يمكن لنا وصلها بشكل من أشكال أس يكون ناجماً عن ب ؛ وأى ثنائى من هذه الثنائيات نستطيع قراءته بطريقة عكسية كأن تقول : "إذا كان أس = أس٢ ، فإنه بعدئذ = ب ؛ إذا كانت أس =أس١ فإنه بعدئذ = ـ ب" . وبذلك نكون قد حللنا التناقض الرئيسى إلى عدد غير محدود من التناقضات : "إذا كان أ =أس ى فإنه بعدئذ = ب ، ـ ب" ، وبذلك يمكن تطبيق العملية نفسها على كل تناقض من هذه التناقضات . ولما كان من مهام القارئ أن يستخلص المعانى التى تفيده ويتجاهل المعانى التى يراها غبية وحمقاء ، فإن ذلك يوضح أن التناقضات تشكل سلاحاً أدبياً قوياً .

من هنا فإن الغموض من النوع السابع يشتمل على كل من الفكرة الأنثربولوجية للعكس والفكرة النفسية للسياق استهدافاً لتناوله تناولاً حذراً . وسوف أبدأ بتسجيل بعض الأمثلة المعتدلة جداً والمعقولة ، بعض من الأمثلة التى لها أهمية لغوية فقط ، ثم أوضح بعد ذلك الطريقة التى يمكن أن ندرج بها هذه الأمثلة ضمن النوع السابع من الغموض . وآمل ألا تترك الأمثلة التى سأوردها بعد ذلك أى شك فى أن هذا النوع يختلف عن الأنواع السابقة التى تعد قريبة منه .

وعلى أية حال ، فإن الشروط التى تحكم هذا التأثير اللفظى ليست تلك الشروط التى تحكم انهياراً من الانهيارات العقلانية ؛ وهنا يتعين علىّ أن أورد كلمات

دريدن Dryden المادية والمباشرة باعتبارها مثالاً (للشروط ، وليس التأثير :

قعقعة البوق العالية
تدعونا إلى السلاح
بنغمات غضب مقشعرة
وإنذارات مميتة .
الضربات المزدوجة المزدوجة المزدوجة
للطبل الراعد
تدعو العدو للمجيء ؛
إطعن ، اطعن ، فات أوان التراجع .
(أغنية في يوم مولد القديس سيسيليا .)

الأصل الإنجليزى :

The trumpet''s loud clangour
Invites us to arms
With shrill notes of anger
And mortal alarms.
The double double double beat
Of the thundering drum
Cries, heark the Foes come;
Charge, charge, "tis too late to retreat.

(Song for St. Cecilia''s Day.)

من الغريب ، حسب الظواهر هنا ، أن يتحتم على الإنسان ، أن يمثل ، من خلال حالة عقلية لها مثل هذه البساطة البطولية ، انفعالا طائشًا ، شغفًا ساميًا ومحمومًا بالمعركة والقتال ، بأن يقول (فى أهم جزء من أجزاء المقطوعة ومن منظور التأثير النهائى) إننا لا نستطيع التخلص من المعركة الآن ويتعين علينا أن نخوضها ونستمر

فيها على أفضل نحو ممكن . ومع ذلك ، فهذا هو الواقع فعلاً ، وليس مجرد صفعة تهكمية فرعية من جانب دريدن Dryden؛ كما أن البيت الأخير من المقطوعة يعد بيتًا مثيرًا موحد الهدف . ومن الواضح أن الفكرة التى مفادها أن الهرب لا يعد أمرًا طيبًا تعد عنصرًا مهمًا من عناصر الحماس العسكرى ؛ وعلى أية حال ، ففى شكل الوعى بالتوحد مع الرفاق ، الذين ينبغى تشجيعهم على عدم الانسحاب والتراجع (حتى وإن كانوا لا يعتزمون ذلك ، وأنهم لا يمكن أن يكونوا قد فكروا فى ذلك ، حتى يصبح ذلك التشجيع نوعًا من الاعتراف بمزاياهم) ، وفى شكل الوعى بالرعب الذى ينبغى على الإنسان أن يستثيره فى العدو ؛ استهدافًا لأن تصبح عناصر الموضوع كلها ، بما فى ذلك الرعب ، جزءًا من حكم الذهن بالغ البطولة بشكل معتاد تمامًا ، ونظرًا أيضًا لفوات أوان التراجع بالنسبة له (العدو) فقد وضعه الرب بين يديك . إن الخيل تكشف عن حماسها ، بطريقة مماثلة لهذه الطريقة تمامًا ، وذلك عندما تواصل التعبير عن رباطة جأشها .

هذه الطريقة بالغة الحيوية هى التى تميز دريدن فى فهمه لعناصر الموقف وتدوين تلك العناصر تدوينًا مسطحًا حتى يتسنى لها أن تعمل كمعيار من معايير الإثارة ؛ وهذه الفكرة ، على سبيل التذكير أيضًا ، تعد خاصية كدينية من خصائص الشعر الجيد ، أكثر من معظم الخصائص التى تطرقنا إليها بالدراسة حتى الآن . وهذه الطريقة لا ترجع ، على سبيل المثال ، إلى عادات اللغة الإنجليزية ؛ كما أن استعمال دريدن لهذه الطريقة إنما يرتبط برغبة عصر إعادة الملكية (٤) فى تنميق اللغة وترتيبها ، وجعلها أكثر عقلانية ، وإنتاج شىء قابل للنقل يمكن أن يحظى بالاحترام فى أوربا . دريدن فى هذه المقطوعة لا يهتم بإصدار الكلمات ولا بفجواتها ؛ وإنما هو يستعملها استعمالًا مسطحًا ؛ إنه يهتم بإصدار الحكم الانسانى وفجواته . (ويجب ألا يغيب عن بالنا ونحن نقول ذلك ، أولئك النقاد الذين قالوا عن دريدن إنه مهتم بالبلاغة وليس بالشخوص ؛ إن الأمرين متساويان .) ودريدن Dryden يفعل الشىء نفسه فى الخاتمة البطولية الرائعة لقصيدته الملك آرثر King Arthur، عندما يجيب الملك ، فى إحدى المناسبات العامة ، بعد أن قامت السحرة والأرواح القادمة من الماكينات بشرح وتفسير الأمجاد التى ستلحق ببريطانيا بعد ذلك ، عندما يجيب وكأنه فوق عرشه قائلًا:

لقد كشفت بحكمة ، كل ما سيسر ،

كما أخفيت بحكمة ، كل ما قد لا يسر

الأصل الإنجليزى :

Wisely you have, whate"er will please, reveal"d

What wou"d displease, as wisely have conceal"d.

الملاحظة هنا من النوع الحاد وليست من النوع المضائل ؛ وهى تختلف تمام الاختلاف عن اكتئاب جونسون السخى الذى جاء بمثابة تطور من هذه الملاحظة ؛ هذه الملاحظة توضح القدرة على فهم موقف من المواقف مع استمرار الإحساس بالانفعال ؛ ولا تدخل هذه الملاحظة فى عداد ذلك الذى قد يتشجع الإنسان ويقوله فى مناسبة شبيهة فى أيامنا هذه .

طريقة التعبير التى من هذا القبيل تقترب أكثر من الغموض اللفظى verbal عند تحليله فى ضوء التوافقات اللغوية الطارئة ، كما هو الحال فى التأثيرات الصوتية ، وبذلك يمكن إدراجه ضمن النوع الأول .

علّمت حريرياتي ، أن تتحملن صفيرهن ،

بل إن أحذيتي المقهورة ، كانت خرساء وبلا كلام .

(دون ، مرثية ، القسم الرابع - ١٥)

الأصل الإنجليزى :

I taught my silkes, their whistling to forbeare,

Even my opprest shoes, dumb and speechlesse were.

(DONNE, Elegy, iv. 51.)

الكلمة dumb (أخرس) والكلمة speecheless (بلا كلام) معناها واحد ، غير أن صوتهما يصف الصمت والضوضاء ، كل على مدة ، اللذين يتجه انتباه المتكلم إليهما .

ومما تجدر ملاحظته هنا أن الكلمة opprest (مغلوب على أمره) تمثل تورية هنا ، كما تمثل الكلمة taught (علّمت) استعارة أيضًا ؛ والسبب فى ذلك أن المتكلم هنا فى حالة نفسية من حالات المغامرة والقيادة التى تجعله يشخص ممتلكاته ، شأنه فى ذلك

شأن أولئك الرجال الذين أطلقوا أسماء على سيوفهم ، من خلال زيادة اهتمام هؤلاء الرجال بخصائص هذه السيوف ، ومن خلال إحساس أكثر حدة بمشاركة هذه السيوف فى معاركهم .

ولكن آه ، لقد جلبت معي ، مرضًا شائعًا جدًا

ذلك ، الذي باعني لعدوي .

الأصل الإنجليزى :

But oh, too common ill, I brought with me

That, which betrayed me to mine enemy.

إن كل ما أحضره إلى هذا البيت الغريب هو جيشه الغازى ، إنها خيانة شخصية عندما يكتشف أمره من خلال عطره :

أنت وحدك ، أيها الحلو المر ، يا من وضعته

إلى جواري ، لقد بعتني بطريقة خائنة .

الأصل الإنجليزى :

Onely, thou bitter sweet, whom I had laid

Next mee, mee traiterously hast betraid.

ـ الاستعارة هنا مستقاة من الكتب السياسية ، وهى عن جاسوس فى غرف مجالس الأمراء ؛ وبالطريقة نفسها نجد أن الكلمة oppress يمكن أن تعنى كلا من "حتى وإن وضعت كل ثقلى عليهم"، و"أيتها المخلوقات الحلوة المسكينة ، يالها من محاولة بالنسبة لهم عندما لم يصبحوا أمام مسارى ، ويظهروا عظمة سيدهم !"

الجملة عَلَّمْتُ I taught my تخطو خطوًا متوازنًا وحذرًا ؛ الكلمة silkes (حريراتى) وكذلك الكلمة whistling (صفير) تعطيان خشخشة العباءة الثرية ، التى انفشخت وأصبحت سائبة بفعل خطوتين واسعتين ، بينما كان يسير على أطراف أصابعه عبر الممر . الكلمة forbeare، من واقع صوتها المتساوى والطاغى ، ومن واقع معناها المهدئ والقمعى ، ومن واقع وجودها فى آخر القافية مع الكلمة their، ومن واقع التوكيد الجديد الذى تعطيه هذه القافية لإيقاع خطوات المتكلم ، كل ذلك يظهر المتكلم وهو يمسك بهذا الشىء من جديد ، كما تظهره أيضًا وهو يحاول إسكاته .

بناء على ما تقدم ، فإن الكلمة forbeare تدخل فى عداد ما نطلق عليه تسمية الأشياء أو الأفعال بحكاية أصواتها ، فى حين أن الكلمة speechelesse (بلا كلام) وكذلك الكلمة hush (يسكت) لا تندرجان ضمن هذه التسمية ؛ ولكن صوت أى كلمه من هاتين الكلمتين هو ، على العكس من ذلك ، ضوضاء تحمل مسافة معينة . ونحن نستنتج هذه المسافة ، من ناحية ، من الاستثارة التى تجد متنفسًا لنفسها فى التقابل (التناقض) ، كما نستنتج هذه المسافة ، من ناحية أخرى ، نظرًا لأن هذه الكلمة توحى بالأصوات التى نخشاها ونستمع إليها ، حتى يتسنى لنا من ناحية أن نصنع الضوضاء التى سيتحملها خلفاؤنا حتى عندما تقال بطريقة رقيقة ، ولأن هذه الضوضاء ، من الناحية الأخرى ، حتى عندما تكون صوتًا يحتمل ألا نختاره ، قد يسهل عليهم أن يأخذوا هذه الضوضاء (الصوت) بطريق الخطأ على أنه صوت طبيعى تمامًا .

البيت الثانى يوضح المبدأين معًا . الكلمة dumb (أخرس) والفاصلة (الوقف المؤقت) الذى يسبقها ، وكذلك الكلمة were (كانوا) من منظور أنها تصنع قافية مع الكلمة forbeare (يتحمل) تعطينا الحذاء وهو يوضع على الأرض فى صمت ؛ والكلمات opprest، shoes، speechelesse تجعل الحذاء يزيق داخل سكون hush يحيط به . "تستطيع أن تتبين أن الأغبياء لم يسمعوا إلى الآن" ، أو قد يكون المعنى "هذا هو الذى لن أدعه يفعله" ؛ إن وضع أصوات الصفير على هذا النحو يجعلنا نتبين على الفور الصمت والحذر مقدمًا ، كما يجعلنا نتبين ، على النقيض من ذلك ، الانتصار والتوقع اللذين يقترب بهما من غرفة نومها .

ويجوز مرة أخرى ، وإلى حد ما بسبب غموض التعريف ، اعتبار تعبيرات التنفيس الطارئة ، أو تعبيرات التخلص من القلق والحصر ، أو تعبيرات ما لا يكون ، داخلة ضمن النوع السابع من الغموض . وعليه نجد أن ماكبث Macbeth، عندما ووجه فجأة بكونه سيكون سيدًا على كودر Cawdor وبالمعرفة القبلية من العرافات ، يغرق للخطة فى بحر من التوقع المخيف للجريمة وفى شكوك لا تطاق حول طبيعة المعرفة القَبْلِيَّة . ثم يلقى ماكبث المشكلة يعد ذلك بعيدًا للحظة (إذ لا بد أن يتكلم إلى المبعوثين ، إذ يتعين عليه ألا يبت فى شىء إلا بعد أن يقابل زوجته) .

ليحدث ما يحدث ،

الزمن ، والساعة ، يجري عبر أعصف الأيام .

الأصل الإنجليزى :

Come what come may,

Time, and the Houre, runs through the roughest Day.

إما أن ماكبث يريد لما سيحدث أن يحدث فيصبح المعنى على النحو التالى : "فرصة الجريمة ، أو الحقيقة الواقعة للجريمة ، أزمة العمل أو القرار ، قادمة أيا كانت الأسباب ؛ برغم وجود الإنسان فى مستنقع مخاوف الخيال ، فهو يشعر كما لو كان غير قادر مطلقًا على اتخاذ القرار . وعليه ، فأنا لست بحاجة إلى أن أشغل نفسى بما يشغلنى حاليًا" ؛ أو أن ماكبث لا يريد لما سيحدث أن يحدث فيصبح المعنى : "لقد دامت حالة الرعب هذه مجرد دقائق قليلة فقط ؛ واستمرت الساعة فى دقاتها طوال ذلك الوقت ؛ وأنا لم أقتله بعد ؛ ومن ثم ، ليس هناك ما يجب أن يقلقنى بعد ." هذه التقابلات يمكن تقسيمها إلى ثنائيات عن طريق التخصيص المسبق والإرادة الحرة على النحو التالى : "سوف تحين الساعة ، برغم كل ما أفعل ، التى سيقدر علىّ فيها أن أقتله ، وعليه يجوز لى أن أهدأ أيضًا ؛ إلا إننى إذا ما هدأت وشعرت بالانفصال والاستقلال والتفلسف فإن هذه المخاوف كلها سوف يتعين لها أن تمر علىّ وكأن شيئًا لم يحدث ." وعلى أية حال (مع أخذ الإيحاءات العسكرية التى للعبارة أعصف الأيام roughest day بعين الاعتبار يصبح المعنى على النحو التالى : "أيا كان ما أفعل، حتى إذا ما قتلته أو عندما أقتله ، فإن العالم المحسوس سيستمر ، ولن يكون مخيفًا بالصورة التى أراها له الآن ، إنها حالة قتل عادية مثل حالات القتل التى فى المعركة ."

الزمن time والساعة and the Houre يعاملان معًا معاملة المفرد ، إلا أننا نستطيع أن نجزء المتناقضين بينهما ، وذلك بأن نجعل الساعة hour هى ساعة المعركة ونجعل الزمن time هو الزمن المتبقى ، أو نجعله يمثل الانفصال والاستقلال حتى تصبح *الساعة والزمن* متقابلين . هذان *التقابلان* يعطيان *الدافعين المتقابلين* ، فى اتجاه السيطرة ، سواء كانت السيطرة على الموقف بارتكاب عملية القتل أو السيطرة على

الايحاء بعدم ارتكاب عملية القتل ؛ كما يعطى هذان المتقابلان الدافع أيضًا فى اتجاه الاستسلام ، سواء كان استسلامًا للخوف حتى لا ينفذ العمل (القتل) أو استسلامًا للإيحاء فيقدم عليه (ماكبث يستعمل عبارة يستسلم للإيحاء yield to suggestion فى البيت رقم ١٣٤ من المشهد الخامس من الفصل الأول من مسرحية ماكبث) . ومع هذين التقابلين فإن العبارة يجرى خلال runs through يمكن أن يكون معناها لازمًا أو متعديًا؛ الزمن time والساعة and the hour يضطران اليوم للوصول إلى خاتمته السابقة مثلما يطعن إنسان رجلاً بخنجر ، أو أن الزمن time والساعة and the hour، قبل كل شيء ، يجريان دومًا فى هدوء طوال النهار . الملاحظة لا تبدو غامضة كما ينبغى أن تكون لأنها تنمية للتردد بدلاً من التعبير عنه (٥) .

وهذا مثال آخر من النوع نفسه أخذته من مسرحية ماكبث أيضًا .

ماكبث

ناضج للاهتزاز ، والقوى التي في الأعلى

ترتدي أدواتها . تلقَّ كل ما يحلو لك من سرور ،

الليل طويل ، وإن يجد نهارًا مطلقًا .

(الفصل الرابع ـ النهاية)

الأصل الإنجليزى :

Macbeth

Is ripe for shaking, and the powers above

Put on their instruments. Receive what cheer you may,

The Night is long, that never finds the Day.

(Act IV. end.)

الجزء السار من المعنى هنا هو : "الأوغاد يعاقبون فى النهاية" ، ولكن ليس قبل نهاية المسرحية ؛ إذ ليس لدينا من الأسباب ما يجعلنا نفترض أن هذا الليلnight قصير أو أنه سوف ينتهى حالاً . العبارة تلقَّ ما يحلو لك من سرور Receive what cheer you may ومن بعدها فاصلة كما فى المخطوطة لا بد أن تكون فى صيغة

الأمر: "كن مسروراً قدر ما تستطيع" أو قد تعنى هذه العبارة أيضًا : "مـهما كان سرورك فإن هناك ليلاً طويلاً ينتظرنا ." الموت ليل طويل long night لن يجد نهاراً find day مطلقًا ، وسوف نجلب الظلام لـ ـ ماكبث إن استطعنا ذلك ؛ ولكن ، على الجانب الآخر ، قد يجلبه هو لنا أيضًا .

التـأثير الكلى سار بما فيه الكفاية ، غير أن السبب فى ذلك ليس هو انعدام التوازن بين هذين المتقابلين ؛ فالمعنى الإضافى هنا عبارة عن معنى رواقى (٦) مفاده أن الإنسان لا يمكن له أن يغير طول length الليل night، وأن الأمور الانسانية تبلغ من القصر وعدم اليقين حداً يجعلها غير جديرة بأن نصاب إزاءها بالقلق والاستياء .

وفيما يلى متقابلات لاتقل اكتمالاً عما أوردناه ، وتتمثل فى لغة التلميح الخافت البعيد :

في شبابها

لهجة بلا كلام وميل

من قبيل ذلك الذي يحرك الرجال .

(مقياس بمقياس ، الفصل الأول ، المشهد الثاني ، ١٨٥)

الأصل الإنجليزى :

In her youth

There is a prone and speechlesse dialect

Such as move men.

(Measure for Measure, I. ii.185.)

هذه هى إيزابيل Isabel غير الملوثة ، عندما يتكلم عنها شقيقها المحترم . الكلمة prone تعنى إما "خاملة ومنبسطة" (وحدها أو مع الحبيب) أو "نشطة" "يغلب عليها" ، سواء عندما تثير الرجال moving men، بغموضها ونقائها أو عندما تكون هى بنفسها مثيرة للذة أو فعل الخير . الكلمة speechlesse (بلا كلام) لاتوضح إن كانت خجلى أو ماكرة ، ولم تبذل الكلمة dialect (لهجة) جهداً للتمييز بين الخجل والمكر . ونصف البيت الأخير يحقق مغزاه فى هدوء مع سمة تنم عن معرفة بالحالات التى من

هذا القبيل ؛ والواقع أنى أحس بالضعف وأنا أفسر المعنى الذى يقصده كلوديو Clau-dio؛ إذ من الصعب أن نضع أعمال العقل فى وضح النهار الذى يغير نسب هذه الأعمال دون أن تكون هناك سمة من الاتهام أو البذاءة ؛ إن كلوديو لا يصدر هنا حكما أخلاقيًا على شخصية شقيقته ، وإنما الذى يفكر فيه فقط هو إيزابيلا بوصفها سلاحًا ضد أنجيلو Angelo جدير بأن يُجَرَّب .

وفيما يلى مثال مبالغ فيه ولكنه مضىء يوضح الابتذال الذى ينطبق على هذه الفئة:

لقد أُهدر الدم قبل الآن ، في الزمن القديم ،

قبل أن تُطَهِّر اللائحة الإنسانية الحبَّار (٧) اللطيف ؛

(ماكبث ، الفصل الثالث ، المشهد الرابع ـ ٥٧)

الأصل الإنجليزى :

Blood hath bene shed ere now, i"the olden time,

Ere humane Statute purg"d the gentle Weale;

(Macbeth, iii. iv. 75.)

فى هذا المثال نجد أن الكلمة gentle، يمكن أن تكون بل وتوحى بأن معناها un-gentle (غير لطيف) ذلك أن الحبار weal متصور على أنه ungentle (غير لطيف) قبل أن يتم تطهيره purged ولطيف gentle بعد أن تم تطهيره .

وبشكل عام ، فإن الصفة عندما توضح موضع استعمالها ، وعندما تنهض بأعباء القيام بالتمييز الحقيقى ، يمكن أن تنطوى على عكس معناها الحقيقى وتتضمنه فى أى موقع آخر . ولكن تبقى هناك نقطة محيرة تتعلق بموقع ورود مثل هذه الصفة ، وشخصية المستعمل لها ؛ وكل ما يمكن استنتاجه بصورة مباشرة من استعمال صفة مع اسم يتمثل فى أن المؤلف يعتقد أنه ، فى مكان ما وزمان ما ، فإن شخصًا ما ربما لا يكون قد استعمل الصفة نفسها مع الاسم نفسه . وبذلك يمكن لهذا الشكل من التضمين ، برغم كونه معتادًا لفكرة الصفة ، أن يحدث تأثيرًا فقط عندما يفرزه السياق.

وحتى عندما يكون هناك فارق خطير بين المعنيين ، فإن مسألة تناول أى من المتقابلين تصبح غير ذى بال ، نظراً لأن الجملة تكون تحتوى بالفعل على تناقض ظاهرى يحتوى على هذين المتقابلين . ولهذه الأسباب ولأسباب أخرى أيضًا ، فإن الشعر يحتوى على قدر مدهش من التوازن ؛ فالتجلمد ، على سبيل المثال ، يعجز فى معظم الأحيان ، عجزًا مضحكًا عن تغيير روح مقطوعة من المقطوعات .

أذكر أن ناقدًا يقول : إن كل موقف ألكسندر بوب من الحياة ، كل ذلك التحدى الأنيق للغموض والفوضى ، كل معنى الاستقامة الشخصية ، من منظور أنه من الفضيلة تماماً أن نكون عقلاء ، كل ذلك الإيمان بالعقلانية المطلقة ، بل وحتى الإيمان بالخامية وعدم النضج المطلق ، الذى فى العالم ، كل ذلك استطاع بوب Pope إيجازه فى الأبيات التى يقدم بها قصيدته المعنونة مقال عن الإنسان Essay on Man.

إليك هذه الأبيات ـ

تتمدد حرة على مشهد الإنسان هذا كله ؛

متاهة عتيدة ! ولكن ليست بدون خطة .

الأصل الإنجليزى :

Expatiate free o"er all this scene of man;

A mighty maze! But not without a plan

قد يبدو غريبًا لهؤلاء الذين يرون فى هذين البيتين مجرد مقطوعة نقدية أن ألكسندر بوب Pope لم يكتب فى الأصل إلا البيت التالى :

متاهة عتيدة ، والجميع بلا خطة

A mighty maze, and all without a plan,

ثم غير البيت بعد ذلك إلى ما هو عليه حاليًا والسبب فى ذلك أن صديقه أخبره بأن ذلك يتعارض مع آرائه الدينية . (حالة ربما كانت من قبيل الحالات التى تأملها بوب بعد ذلك بأبيات قلائل :

فلنضحك حيثما ينبغي لنا ، ولنَصدُق حيث نستطيع ،

ولكن فلنبرر طرق الرب للإنسان .)

الأصل الإنجليزى :

Laugh where we must, be candid where we can,

But vindicate the ways of God to man.

وأنا لا أرمى من وراء هذا إلى أن يكون ذلك مـجـرد نكتـة تطلق على الناطق ، والسبب فى ذلك أن البيتين يكادان يكونان شيئًا واحدًا ؛ فالمتاهة maze يجرى تصورها على إنها شىء له وليس له خطة plan حتى يصبح أيما تقوله مجرد توسيع للفكرة المطروحة بالفعل .

قد يقال : إن المتاهة maze ليس لها خطة ، فى الوقت الذى تم تصميمها طبقًا لخطة plan تبدأ منها ، ولكن الخطة plan فُقدت منذ ذلك الحين ، أو أن هذه الخطة لا يجرى عرضها علينا . أو قد يقال : إن المتاهة ليس لها خطة plan عندما تكون مجرد مجموعة غير منظمة من المسارات والممرات ، وأن تكون هناك مجموعة من الطرق المختلفة للوصول إلى مركز هذه المتاهة . وقد تعنى المتاهة (هناك أيضًا المعانى التى لم يكن مسموحًا لألكسندر بوب Pope بها) إنه ليس هناك من طريق للوصول إلى مركزها ، أو أننا لا نعرف لتلك المتاهة مركزًا على الإطلاق . ولكن إن قدر أن تكون هذه هى حالة المتاهة فإنه سيكون من العبث محاولة تجريبها وتمديدها expatiate على الشىء ، وسيكون من الخطأ أن نسميها متاهة maze. تقابل (تناقض) بوب الأساسى هنا أقرب إلى التناقض الذى بين الفن والطبيعة منه إلى التناقض الذى هو أمل المسيحى ويأسه ؛ لقد جاء هذا التناقض أنيقًا وآمنًا نظرًا لأن بوب فهم ضمنًا أن من الجدير البحث عما إذا كان للمتاهة خطة أم لا ؛ وهناك سبب آخر مفاده أنه بالإمكان فى أى من الحالين فهم الكثير عن مشهد الإنسان scene of man وذلك بتحاشى الوقوع فى الأشياء المنافية للعقل . أو قد نعتبر التناقض بين وجود وعدم وجود خطة plan، بالشكل الذى هو عليه ، وكما هو معنى بالفعل ، لا فى الاسم وحده ، وإنما فى الاسم والصفة كل على حدة : كلمة عتيد mighty توحى بأن ، "هذا أمر كبير وصعب ، يجب أن نوليه اهتمامنا كله" ، ولكن كلمة متاهة maze توحى بأمر غريب ، مثير للخيال ولكن لا يزال دنيويًا ، شىء يمكن أن يسير على ما يرام فيما يتعلق بخصوصيات الإنسان ، إذا ما كان الإنسان يفعل الأشياء على نطاق كبير ، كما هو حال المعبد الأغريقى أو كنيسة

الأبرشية فى مثل هذا الأمر ، ومع أن مثل هذا العمل قد يستتبع الضجر والضيق عند يبقى مهنة مناسبة يمتهنها السيد الماجد .

من وجهة النظر هذه ، نعترف بأن المتاهة قد لا تكون لها خطة plan فى حين نسلم بأن بوسعها أن تكون لها خطة plan مصممة من أجلها ، هذا الاعتراف بالشك هو بمثابة آخر تعبيرات الأمان ؛ كما يكشف هذا الاعتراف عن الاختفاء التدريجى من الشعور للاحتياجات التى تفتقر إلى تشجيع اليقين الخارجى ؛ آراء من الخارج فضلاً عن تعلم عدم تخيل فصل قلب الإنسان . إن القراءات الخاطئة للشعر ، وهذا هو ما يجب أن يكتشفه كل قارئ من القراء ، تعطى فى معظم الأحيان أمثلة على مقبولية المصطلح العكسى . فقد كنت فى وقت من الأوقات احتفظ بإعجاب شديد لبيت من أبيات الشاعر روبرت بروك Rupert Brooke عن

الجمال

الحاد المتقد لماكينة عظيمة ،

الأصل الإنجليزى :

The keen

Impassioned beauty of a great machine,

تبدت لى هذه الصورة جسورة ولكنها ناجحة ذلك أن التناقض بين مظهر الجهد ومظهر اليقين ، بين قوى أكبر من إنسانية وسيطرة مقدسة فى معرفتها القبلية ، هذا التناقض هو الذى يستثير الإنسان فيما يتعلق بالماكينات ؛ فهذه الماكينات لها هدوء الجمال beauty ولكن بدون رضاه الذاتى ، ولها أيضًا قوة العاطفة passion ولكن بدون فوضاها disorder. وعليه فقد جاء الأمر بمثابة صدمة لى عندما نظرت إلى اقتباس من اقتباسات بيت من الأبيات التى يبحث الإنسان عنها دومًا ، لأكتشف أن الجمال beauty كان بلا عاطفة unpassion، والسبب فى ذلك أن الماكينات machines، مثلما يعرف كل شعراء الفطرة الجيدة ، ليس لها قلوب . وأنا ما زلت أرى ذلك على أنه صفة مملة رديئة فكريًا ، ولكن مما لا شك فيه أن هذه الصفة أكثر وضوحًا من تصحيحى ، فضلاً عن أنها تخطط بشكل عام مجموعة واحدة من المشاعر .

من الواضح أن أبسط الطرق التى يمكن بها الإيحاء للقارئ بالمتقابلين اللذين يحددهما السياق تكون بإحداث شيء من الاضطراب فى عمل النفى ؛ كأن يكون ذلك عن طريق تمرير النفى تمريراً سهلاً أو بالإصرار عليه إصراراً كبيراً . وترتيباً على ذلك فإن قصيدة غنائية الحزن Ode to Melancholy التى كتبها الشاعر كيتس Keats ويقول فيها :

لا ، لا : لا تذهب إلى ليذ ؛ ولا تلتف

الأصل الإنجليزى :

No, no; go not to Lethe; neither twist

هذه القصيدة تقول لنا : إن شخصاً ما ، أو قوة ما فى ذهن الشاعر ، قد تحتم عليها تماماً أن تذهب إلى ليذ Lethe، حتى وإن استغرق الأمر أربعة مواقع للنفى فى البيت الأول لوقف ذلك . الرغبة فى العودة إلى الإحساس الخالص ، التحرر من مصاعب الحياة ، العودة إلى الأنوثة (من وجهة نظر الرجولة) أو الرغبة فى الموت من السل ، كلها يأخذها القارئ أموراً مسلماً بها ، وهذه طريقة قوية من طرق وضع هذه الرغبة فى هذا الموضع . وعلى الناحية الأخرى ، يتعين علينا أن نأخذ بعين اعتبارنا التأثيرات التى من قبيل

يا إلهي ، يا إلهي ، لا تنظر إليّ نظرة حادة جداً ؛

أفاعي وحيّات ، دعني أتنفس لحظة ؛

جهنم الكئيبة ليس فيها فجوة : لا تأت ، يا إبليس ؛

سأحرق كتبي . آه مفيستوفيليس (٨) .

(مارلو ، فوستس)

الأصل الإنجليزى :

My God, my God, look not so sharp upon me:

Adders and serpents, let me breathe awhile;

Ugly Hell gape not: come not, Lucifer;

I"ll burn my books. Ah Mephistophelis.

(MARLOWE, Faustus.)

والتى لا نجد فيها موقعًا للنبر ، من منظور التقطيع العروضى ، على مواقع النفى حتى يتحول المعنى الرئيسي إلى قبول مرتجف ، يُبَلِّغُ الجمهور بما هو موجود هناك . ولكن يقف من وراء ذلك أيضًا طلب على الفضول الفكرى النهائى ، يتعين إشباعه مهما كانت التكاليف :

دع جهنم الكئيبة تنفرج ، أرني الشيطان

الأصل الإنجليزى :

Let Ugly Hell gape, show me Lucifer;

إشباع هذا الفضول الفكرى النهائى أمر ضرورى لأنه ، ربما يقف خلف رعب المتكلم هذا كله ، ذلك السبب الذى يجعله راغبًا فى ترك تعليمه ، كونه ذاهبًا إلى عالم المعرفة فيه مباشرة ، ومن ثم فلن يكون بحاجة إلى كتبه **books** وهو بين هذه المشاعل . إن فوستس محطم ؛ إن أعماق عقله تتحرك فى اضطراب نحو السطح ؛ إن معانيه تتضارب فى فمه ؛ ونحن لا نستطيع أن نتلو العبارة : **Ugly Hell gape not** (جهنم الكئيبة ليس فيها فجوة) بصيغة الأمر كما هو الحال فى **stop gaping there** (أوقف الانفراج هناك) ؛ ومن الواضح أن المتكلم بحلول الكلمتين الأخيرتين يكون قد تخلى عن الجهد الذى يبذله فى تنظيم أولوياته ، وبدأ يتساقط أمام الشيطان مثل طفل متعب(٩).

استعمال شكسبير للنفى يكاد يكون دومًا استعمالاً طفيفًا وعرضيًا ، لقد بلغ اهتمامه بالكلمة حدًا جعله يقنع نفسه "بعدم وجود" الكلمة ، وأن الإنسان يتعين عليه التفكير فى عكسها .

"لا" **not** يوجد قميص ونصف فى فرقتى كلها ؛ ونصف القميص عبارة عن فوطتين صغيرتين متصلتين ببعضهما وملقاتين على الكتفين وكأنهما معطف من معاطف المنادى ولكن بلا أكمام ؛ والحق ، أن القميص مسروق من مضيفى فى مدينة القديس ألبان **st.Alban**، أو من راعى اللوكاندة أحمر الأنف فى مدينة دافنترى **Daventry**.

لا **not** يعيش فى بريطانيا كلها ثلاثة رجال طيبين بلا تغيير ، واحد منهم متين ويشيخ . لم **not** يبق على قيد الحياة ثلاثة من بين مائة وخمسين ، وقصدوا إلى نهاية المدينة ، يشحذون طوال الحياة .

يتعين علينا أن نأخذ فولستاف Falstaff بعين اعتبارنا ونحن ندرس طريقه شكسبير فى الكتابة .

مارسيوس . تولوس أفيديوس ، هل هو بين جدرانك ؟

الحارس الأول . لا ، ولا رجل يخشاك أقل مما يفعل هو ؛

ذلك أقل من القليل .

(كوريولانوس ، الفصل الأول ، المشهد الرابع ، ٣١)

الأصل الإنجليزى :

MAR. Tullus Aufidius, is he within your walls ?

Ist SEN. No, nor a man that fears you lesse than he;

That''s lesser than a little.

(Cor., I. iv. 13.)

كان مفروضًا للتبجح هنا أن يكون مفاده أن أحدًا لم يخش مارسيوس Marcius فى المدينة كلها ، أكثر more مما كان يخشاه البطل أوفيديوس ، والبيت الثانى ، على أية حال ، لا يمكن أن يكون معناه غير ذلك ؛ ولكن إذا ما أضفنا الأفكار الثانية التى ربما تضمنت أن أوفيديوس خاف منه بشكل كبير ، نظرًا لأن المدينة لا يمكن أن تزعم بحق أن أوفيديوس أشجع من قائدها المعترف به . لهذا نجد أن الكلمة more (أكثر) تحولت إلى lesse (أقل) ؛ لقد تحول البيت الأول إلى خبر عن شجاعة أوفيديوس ، وإذا كان النفى يحيرنا هنا قليلاً ، فإن العبارة fear you lesse (يخشاك أقل) تعنى بوضوح أن شخصًا ما يعد شجاعًا جدًا ؛ البيت الثانى يلح أيضًا على أن شخصًا آخرًا أكثر شجاعة ؛ ولكن إذا ما قرأنا هذه الجملة قراءة سريعة فمن المؤكد أنها ستبدو كما لو كانت إجابة حادة . وعلى أية حال فإن البيت الثانى يبذل قصارى جهده فى ألا يتضمن شيئًا خاطئًا ، من منظور أن أى تنقيح واضح لهذا البيت يصبح أمرًا غير معقول بدرجة كبيرة .

هذه التشوشات والاختلاطات النَّفْيِيَّة شاعت تمامًا خلال العصر الإليزابيثي ؛ كما هو الحال عند سبنسر Spenser

على هذا راقبت وأبلت الليل المرهق
في شكاوي كامنة ، لم يستطع أحد أن يهدئها ؛
تسير الآن ناعمة ، جالسة الآن منتصبة بلا حراك ،
كما لو كان التغيير المتعدد يرضيها .
لم يعان تالوس النوم أقل منها ليمسك
رموش عينيه الحزينة ، ولكن يراقب باستمرار ،
راقداً بدون بابها في مرض عظيم ،
مثل كلب سينيلي ينتظر في حذر
خشية أن يبيع أحد سيدته بيعة خائنة .
(ملكة الجمال ، القسم الخامس ، المشهد السادس ، ٢٦)

الأصل الإنجليزى :

Thus did she watch, and weare the weary night
In waylful plaints, that none was to appease;
Now walking soft, now sitting still upright,
As sundry chaunge her seemed best to ease.
Ne lesse did Talus suffer sleep to seaze
His eyelids sad, but watcht continually,
Lying without her door in great disease;
Like to a spaniel wayting carefully
Lest any should betray his lady treacherously.

(Faerie Queene, v. vi. 26.)

إن تالوس Tallus لم يسمح للنوم أن يمسك برموشه الحزينة sleep to seaze his eyelids أكثر more من بريتومارت Britomart؛ وعلى الجانب الآخر ، لم يعان suffer تالوس من المرض العظيم in great disease أقل less من بريتومارت . وإذا ما تغاضينا

عن هذه الجاذبية اللفظية ، نجد أننا ننظر إلى أجزاء هذه الأبيات وكأنها أجزاء زينية منفصلة ، وضعت بطريقة مباشرة ؛ العبارة suffer sleep to seaze ترجمت على أنها "ينام - يحاول أن يبقى مستيقظًا" دون تفكير فى العبارة Ne lesse (التى معناها : كذلك أيضًا) . لقد أوردت المقطوعة بكاملها لأوضح استحالة قراءتها على نحو آخر ، إذا ما بدأنا قراءتها بالصورة التى أوضحناها هنا . ومن المهم أن نأخذ بعين اعتبارنا هنا الموقف من النحو ؛ فنحن ، ما إن نسحق كل أجزاء الكلام الطافية سيئة الوصل مع بعضها لنكوِّن منها تورية (تتوقف ، كما لو كانت تخضع لقانون الغاز النقى) حتى نتبين أن الأمر ، لا يتعلق بالحساب ، وإنما يتعلق بالخبرة والتجربة إن نحن أردنا الوقوف على التصميمات التى ينبغى تطبيقها على هذه الصيغة. ربما نجد أغرب حالة من حالات لا مبالاة سبنسر Spenser بالمعنى اللاعقلانى ، وافتقار نحوه إلى النبر ، واستعداده لدفع الكلمات دفعًا مباشرًا تمامًا ، دون عذر فى ذلك ، إلى أماكنها داخل الإطار ، ربما نجد ذلك فى وصف من أوصافه التى أطلقها على التنيين .

وعند النقطة لسعتان مثبتتان

كلاهما مدببة بشكل مميت ، تفوقان الصلب الأحَدّ بكثير .

ولكن اللسعتين والصلب الأحَدّ فاقتا بكثير

حِدَّة مخالبه المُمَزِّقة .

(القسم الأول ، المقطوعة الحادية عشرة - ١١ - ٢١)

الأصل الإنجليزى :

And at the point two stings infixed arre

Both deadly sharpe, that sharpest steele exceedeth farre.

But stings and sharpest steele did far exceed

The sharpnesse of his cruell rending clawes.

(I. xi. 11 - 12.)

هاتان العبارتان تعنيان عكس ما تقولان ؛ على سبيل المثال الكلمات steel (صلب) - stings (لسعات) و Claws (مخالب) متصاعدة من حيث الحدة sharpness

وليست هابطة مثلما يقول عالم النحو . مسألة جعل الكلمة exceedeth (يفوق) فعلاً مفرداً ، فيها كثير من المشاكسة غير العادية ، إذ أن جعل هذه الكلمة فعلاً مفرداً يجعل هذا الفعل يتوافق مع اللسعتين two stings، اللتين يجرى التفكير فيهما ويكوّنان سلاحاً واحداً طبقاً لما كان سارياً خلال العصر الإليزابيثى ، أو يجعل هذا الفعل يتفق مع الفكرة المجردة ، التى لم ترد إلا فى المقطوعة الثانية ، الخاصة بحدة sharpeness هاتين اللسعتين ، وبذلك يصبح الفاعل الواضح للفعل exceedeth (يفوق) هو الكلمة steel (صلب) . ولكنى أشك فى أن يكون سبنسر Spenser قد أولى هذا الأمر انتباهاً ؛ والنقطة الرئيسية فى هذه الأبيات تتمثل فى مقارنة الكلمة stings (لسعات) بالكلمة steel (صلب) ، وكأن لهما درجة الحدة sharpness نفسها ، وأن نقول أنهما حادان بشكل زائد عن الحد exceedingly.

وأنا هنا ينبغى أن أربط شيئاً من ابيضاض المعنى وخوائه فى هذا المثال بفشل عقلانى أكثر من جانب ميرث Merth فى التعبير عما كانت تنتويه .

ما جدوى أن يملك كل شىء ، ولا يستعمل شيئاً ؟

من الذي يُجَدِّف ، ذلك الذي يسبح في البحر

هل سيموت عطشاً ، ويرفض الماء ؟

يرفض كثيراً من التعب المثمر ، ويمضغ الملذات الحالية .

(القسم الثاني ـ المقطوعة السادسة ـ ١٧)

الأصل الإنجليزى :

What bootes it all to have, and nothing use ?

Who shall him rewe, that swimming in the maine,

Will die for thirst, and water doth refuse ?

Refuse such fruitlesse toile, and present pleasures chuse.

(II. vi. 17.)

لما كانت الكلمة maine تعنى دومًا "البحر" فى كتابات سبنسر فإن السيدة ميرث Merth تكون قد اختارت مثالًا سيئًا بشكل مناف للعقل ، منذ الوهلة الأولى وبسبب القافية . ولكن ليس من مهمة الشاعر أن يضع مناقشات وحججًا جيدة فى أفواه الشخصيات التى يختلف معها ، كما أن مسألة أن رجلاً من هذا القبيل لا يشرب ماء البحر نظرًا لأنه يمكن أن يضره من ناحية ، ولأن مذاقه كريه من الناحية الأخرى ، تعد ضربة تطورية ثانوية عميقة ، تتفق تمامًا مع مثالية سبنسر الحسية .

قد يرمى شكسبير فى بعض الأحيان بأداة النفى not (لا) لتوحى ظاهريًا بمزيد من الإبهام :

لينوكس . وساربانكو الشجاع بحق متأخرًا تمامًا ،

من يمكن أن تقول عنه (إن كان ذلك يرضيك) إنه قتل فليانس ،

لأن فليانس هرب : والرجال يجب ألا يسيروا متأخرين تمامًا.

من الذي لا يريد هذه الفكرة ، كيف كانت وحشية

بالنسبة لـ ـ مالكوم ، ودونالبين

أن يقتل والدهما الطيب ؟

(ماكبث ، الفصل الثالث ، المشهد السادس)

الأصل الإنجليزى :

LENOX. And the right valiant Banquo walked too late,

Whom you may say (if "t please you) Fleans kill"d,

For Fleans fled : Men must not walke too late.

Who cannot want the thought, how monstruous

It was for Malcolme, and Donalbaine

To kill their gracious Father ?

(Macbth, III. vi.)

استعمال شكسبير للكلمة not في البيت الرابع يجعل معنى العبارة التى وردت فيها هذه الكلمة "من الذى يستطيع تحاشى التفكير" ؛ ولكن الكلمة not تخترق التهكم ليصبح المعنى "من ذا الذى لا يستطيع أن يحس أنهم لم يفعلوا شيئًا وحشيًا على الإطلاق ؟" "من ذا الذى يجب ألا يتحاشى التفكير كلية فى موضوع حساس كهذا ؟" وعلى كل حال ، فإن الصياغة العادية تبلغ من القوة حدًا يجعلنا لا نسمع ذلك على أنه المعنى ، وبذلك نجد أن النفى يعمل عمله هنا بوصفه لمسة حكيمة من لمسات الاضطراب disorder.

هناك علامة تغيرت في ترويلس Troilus تخدم غرضًا مماثلاً:

باندار . إذا ما أَثْبَتُّمَا دومًا زيف كل منهكما للآخر . . . فليكن كل الرجال المخلصين من قبيل ترويلس ، وكل النسوة المزيفات من قبيل كريسيدا Cressida، وجميع السماسرة فيما بينهما من قبيل باندار .

(الفصل الثالث ـ المشهد الثاني ـ ٦١٢)

الأصل الإنجليزى :

PAND. If ever you prove false one to another ... let all constant men be Troiluses, all false women Cressids, and all brokers-between Pandars. (III. ii. 216.)

تصحيح الكلمة constant لتكون unconstant (غير مخلص) يعد من قبيل الخطأ، إذ من الواضح أن هذه الكلمة قيلت عند الجزء الأمامى من المسرح ، أى أنها خطاب مباشر للجمهور ، وهو ما يتفق مع ما يعرفه كل إنسان على أنه القصة ؛ إن باندار يشير فى نهاية المشهد إلى كل واحد منهما على حدة ، "إنكم تعرفون ذلك الذى نمثله نحن الصنائع ، إنه موقف بسيط قوى" .

ليس من قبيل المبالغة أن الكلمة not (لا) قيلت بطريقة خفيفة ومن ثم يمكن تجاهلها بسهولة نظرًا لأنها تتضمن نوعًا من الصراع (و إلا فلماذا يتعين علينا القول بأن واحدًا من الأشياء العديدة لم يكن الفاعل ، بدلا! من أن يكون الفاعل شيئًا واحدًا؟)، وأن تعاطف القارئ تَحوَّل إلى هذا الصراع وانتقل إليه بدلاً من تحوله إلى قيمة المقطوعة الشعرية بوصفها معلومات .

الجدران الحجرية لا تصنع سجنًا ،

والقضبان الحديدية قفصًا ؛

العقول البريئة والهادئة تأخذ

ذلك على أنه صومعة .

(إلى آلذيا)

الأصل الإنجليزى :

Stone walls do not a prison make,
Nor iron bars a cage;
Minds innocent and quiet take
That for a hermitage. ***(To Althea.)***

مغزى القصيدة هو وصف الخدمات التى تُكَوِّنُ الحرية ، والإخلاص للخليلة ، والولاء للحزب السياسى ، وطاعة الله ، كما تصف أيضًا الدفء المحدود للصحبة الجيدة ، وعليه فإن تركيز الحالة النفسية للقصيدة فى بؤرة واحدة ، اكتشاف ذلك الظل التفسيرى الذى يضعه الشاعر لفليس Lovelace على شيك أبيض من التناقض الظاهرى ، يُعَدُّ بمعنى من المعانى تحديداً لمعنى أداة النفى not (لا) فى البيتين الأولين. وهذا هو ما يحدثه نحو المقطوعة الشعرية إلى حد ما .

الكلمة that (الذى / ذلك) يمكن أن يكون معناها "الحقيقة التى مفادها أن الجدران الحجرية لا تصنع سجنًا" ، ثم يخبرنا الشاعر بعد ذلك أن هذه الفكرة تسحب العقل ، كما لو كان إلى صومعة hermitage، بعيدًا عن ضروب الحَصَر النفسى فى هذا العالم . ولكن من الناحية الظاهرية فإن الكلمة that (الذى / ذلك) هى القفص Cage أو السجن prison نفسه ، ولكونها مفردة حتى لا تعود على الجدران walls أو القضبانbars، فإنها تسمح لهما ، فى واقع الأمر ، أن يصنعا فى العقول الهادئة سجنًا prison وقفصًا Cage. إنه لمن الغريب حقًا أن نقرأ those (هؤلاء) بدلاً من that (ذلك / الذى) لنتبين هروب مسحة الألمعية وتبخرها ويتحول الإهمال السخى إلى مجرد رغبة محددة من رغبات الواعظ الذى يحاول الإقناع . أما إذا قرأنا them (ضمير المفعول الغائب الجمع) بدلاً من that فسوف يحدث المزيد من التحول لأن العروض سوف تتحول إلى عروض نثرية وليست شعرية ؛ وهنا قد تتحول العاطفة إلى واحدة من عواطف جون بانيان John Bunyan، وهنا يساورنا الشك إن كانت هذه العاطفة صادقة على الإطلاق .

ومع ذلك ، فإن فرصة نجاح هذه التجربة ضئيلة ، نظراً لأن المقطوعة تحتوى على غموض آخر يعطى الشعر تهوراً وطيشًا ، مع سمة من التناقض الظاهرى ومن التحفظ. الكلمة take (يأخذ) فعل إيجابى فى الشعور مع أنه مفروض له أن يكون سلبياً هنا من حيث المعنى ؛ ومع أن هذا الفعل يقول بشكل أساسى ، "العقول التى من هذا القبيل تقبل السجن طبقًا لمبادئها ثم تحوله بعد ذلك إلى صومعة" ، هناك تضمين من نوع ما مفاده أن "العقول التى من هذا القبيل تسجن نفسها ، تهرب من الحياة ، ربما تهرب من خليلتها ، إلى السجن ، ولا تستطيع أن تدبر حالها بدون استشهادها . قرب وجوار الكلمة quiet (هادئ) هو الذى يسكت هذا المعنى ، ويمنعه من إفساد نسب القصيدة ككل ؛ "الأشخاص الذين من هذا القبيل ، يا سيدتى ، كانوا على علم بمزايا الانسحاب من العالم ، وهم يسلمون بتعاستهم تسليمًا فلسفيًا" . هناك ظل آخر من ظلال المعنى يكاد يكون "خاطئًا" كما هى الحال فى العبارة التى تقول : "صيحى أيتها الرحمة ، فقد حسبتك مقعداً مشتركًا" ؛ "العقول التى من هذا القبيل يمكن أن تبلغ من البراءة حداً لا تعرف معه فارقًا بين السجن والصومعة" ؛ ولهذا السبب فإن مثل هذه العقول قد يسخر الناس منها أو يوقرونها ، ولكن الشاعر يدرج نفسه ضمن هذه العقول عن طريق التهكم ؛ أو أن هذه العقول "بلغت من الهدوء حداً تتظاهر معه بأنها لا تعرف الفارق" ، فى ظل عدم ارتباط قديسى كان يمكن أن يدخل السرور إلى نفس جورج هربرت George Herbert .

كل هذه المعانى لا تعدو أن تكون مجرد معان إضافية طفيفة أو ملاحظات جمالية؛ لأن المعنى الرئيسى شجاع بما فيه الكفاية ويجرى توصيله بحيوية تكفى لوقوفه وحيداً مستقلاً ؛ وعليه ، إذا ما عاودنا النظر إلى الكلمة that، نجد أنها قد تشير قبل كل شىء إلى الجدران walls والقضبان bars كما يمكن جذبها أيضًا إلى صيغة المفرد بحكم مجاورة كلمة الصومعة hermitage لها .

سوف أختم الجزء المعتدل من ضرب الغموض السابع بأشد أشكال النفى المتفسخ العقلانى احتمالاً ، ذلك الشكل الذى يضع فى ذهنك شيئًا فى حين إنه يقول لك إن هذا الشىء ليس جزءًا من الصورة . وعليه فإن ما يقوله سوينبرنSwinburne فى المقطوعة التالية :

عندما يتوهج دم أعدائك الرجال

حبة الرمل لا تترطب مطلقًا من البحر . . .

على رمال لم تهزها العاصفة مطلقًا

ولم تبتل من غسل المدود . . . (أحزان)

الأصل الإنجليزى :

When the blood of thy foemen made fervent

... A sand never moist from the main

On sands by the storm never shaken

... Nor wet from the washing of tides

(Dolores.)

لا يعد بدرجة كبيرة تحديداً لرمل الحلبة أو الميدان على اعتبار أن هذا الرمل يسحب رمل البحر الذى لم يتطرق الشاعر إلى ذكره حتى الآن ، وعن طريق هذه الوسيلة النفيية البسيطة (الجوقات الإغريقية مغرمة بها تمامًا) يستطيع الشاعر إدخال فكرة مولد فينوس (ربة العشق والجمال عند الإغريق) من البحر ، لنفسه إن لم يكن للقارىء ، كما يدخل أيضًا مجموعة تداعياته كلها عن الأم الحلوة العظيمة (١٠) Great Sweet Mother.

أو قد يستعمل هذا الشكل من النفي المتفسخ استعمالاً مباشرًا :

. . . خلف موتها ،

متابعة لصيقة خطوة بخطوة ، لم يركب بعد

على حصانه الشاحب . . .

(الفردوس المفقود ، الكتاب العاشر ، ٥٩٠)

الأصل الإنجليزى :

. . .behind her Death,

Close following pace for pace, not mounted yet

On his pale horse . . Paradise Lost, x.

فى هذه المقطوعة نجد أنه مثلما يحمل القديسون فى النوافذ مشواةً ، ليست للاستعمال ، وإنما لأننا ننتظر ذلك منهم ، أو مثلما تخبرنا الصحف أنه لا no تتوافر اليوم أخبار عن آخر حالات القتل وعليه فإن الحصان الشاحب pale horse ورد ذكره نظراً لأن الناس يودون أن نذكرهم بأنه موجود هناك أحياناً .

هناك شكل آخر من أشكال النفى الشكسبيرى فى واحدة من أغنيات أوفيليا Ophelia، يتمثل فى كلمة واحدة لا علاقية بحد ذاتها ، تدعم صدًى شعورى خافت ولكنه محكم ؛ هذا الصدى ، يتحول بالنسبة للأذن الصاغية الواعية ، إلى غموض كامل ؛ ويلف من حوله ، فى لحظة ، بنية المسرحية كلها .

أوفيليا : ملابسه بيضاء مثل ثلج الجبل

الملكة : وا أسفاه أنظر هنا يا سيدي .

أوفيليا : مزخرف بزهور حلوة :

التي اسْتُنْزِفَ بكاؤها ولم تذهب إلى القبر ،

بزخات من الحب الحقيقي .

(هاملت ، الفصل الرابع ، المشهد الخامس)

الأصل الإنجليزى :

OPH. White his Shrow"d as the Mountaine Snow.

QUE. Alas looke heere my Lord.

OPH. Larded with sweet flowers:

Which bewept to the grave did not go,

With true-love showres. *(Hamlet, IV. v.)*

واضح أن ألكسندر بوب Pope كان على حق عندما تخلى عن أداة النفى not من وجهة نظر أن الأغنية تعد منفصلة عن المسرحية(١١) . الكلمة which (الذى / التى) قد تشير إلى shroud (ملابس) أو snow (الثلج) أو إلى flowers (زهور) ؛ وعلى أية حال ، فإن العبارة زخات الحب الحقيقى true-love showers تحتوى على استعارة

تربط بين الكلمات الثلاث . مواقف الزهور flowers والجثمان يمكن أن تكون موازية أو مقابلة (معاكسة) للحزناء mourners ؛ وقد تكون الزهور flowers، إذا ما كانت ندية ، أو الحزناء من البشر ، هم الذين يبكون weep، أو لا يبكون على الجثمان .

من السهل علينا أن ننسى موقف أوفيليا Ophelia، ونحس أنها شخصية حلوة متعاطفة ، وأن مسألة إصابتها بالجنون تعد مسألة طبيعية إلى حد ما . لقد قيل لها إن حبيبها أصيب بالجنون لأنها أطاعت والدها ؛ لقد هجرها حبيبها بالفعل لاعنًا إياها ، ومن المؤكد أنه قتل والدها ، غير مبال .

الكفن shrow"d عندئذ ، يكون أبيض white لأنه يغطى إنسانًا نبيلاً وقيمًا لديها لأن الكفن سرعان ما ستيلطخ بالفساد ؛ إن الكفن يتلألأ فى ذهنها . أداة النفى not قد تنفى الذهاب going أو البكاء weeping. والأذن قد تتوقع للعبارة did go أن يكون معناها أن الطبيعة كلها بكت بولونيوس Polonius؛ أو أن يصبح معنى العبارة did not go دفن فى تكتم interred in hugger-mugger (يحتمل بدون كفن) ؛ أو أن العبارةdid go تعنى أن بولونيوس قد مات ودفن ؛ أو أن العبارة did not go يمكن أن تعنى ، سواء بكى هاملت بولونيوس أم لا ، أنه دخل أم لا إلى الرواق الذى كان بولونيوس ينزل فيه بسلام safely stowed؛ أو أن العبارة did go قد تعنى أن هاملت قد مات بالنسبة لها ، وأنها تحس أنه لا بد أن يكون قد مات فعلاً وأنها يتعين عليها أن تبكيه وأنه ذاهب going إلى إنجلترا مخاطرًا بحياته ؛ أو أن العبارة did not go قد تعنى أنه لم يمت بحق وأنها ينبغى ألا تبكى إنسانًا لا يزال حيًا وأساء إليها (لم تكن نهاية حبهما وفاة هاملت وإنما قتله لأبيها) ، وأنه سوف going يعود سالمًا من إنجلترا . بوسع أوفيليا Ophelia أن تغير الأغنية من خلال صدى من أصداء كراهية حبيبها للجنس البشرى ، من خلال شعور مفاده أن الزهور flowers ينبغى ألا تخلط بالجثث ، إن الزهور المقطوفة ما هى إلا أشياء وضعت على نعش يتعين بحق أن نحزن عليه بالرغم من أنها ليست not كذلك . أو قد يكون الرجل الميت فى الأغنية هو والدهاملت ، حتى يتحول المشهد كله إلى شكل من أشكال الهجاء الموجه للملكة . وأنا يتعين علىَّ هنا أن أتناول المشهد باعتبار أنه كله يلح على هذه النقطة .

الشاعر يستعمل أوفيليا ، وهى فى نوبة جنونها ، ليشير بها إلى تواريخ شخصيات أخرى مثلما يشير إليها هى نفسها ، لكونها شخصية ملهمة ، أو لأنها

صدى من أصداء المسرحية . وترتيبًا على ذلك ، فإن التهكم من الملكة ليس المقصود منه مثلما هو فى ذهن أوفيليا ؛ إنه فى بعض أجزائه يعد تهكمًا دراميًا مستقلاً وفى البعض الآخر وسيلة تطلعنا على ذهن الملكة المذنب ، "المملوء حقدًا أسود" "تبدو له كل لعبة مقدمة لنقيصة كبيرة" . إن الملكة تبدأ هذا المشهد وهى ترفض الكلام مع أوفيليا ، ومع ذلك نجد أوفيليا تدخل بوقار ، بوصفها سفيرة تحمل خبرًا أو على شكل اتهام تهكمى .

(تدخل أوفيليا مشتتة .)

أوفيليا . أين جلالة الدانمارك الجميلة ؟

الأصل الإنجليزى :

(Enter OPHELIA distracted.)

OPH. Where is the beauteous Majesty of Denmark ?

قد يكون هناك معنى من قبيل المعنى الذى أوضحه هاملت : "أين الكرامة المختفية لعالم أصابه العفن ؟" ؛ ومع ذلك نجد أوفيليا تخرج بنفس الاحترام (١٢) .

أوفيليا . كيف لى أن أعرف حبك الحقيقى من أى حب آخر ؟

بقبعته الكوكلية (١٣) وعكازته ، وصندله المُتَنَعَّل .

الأصل الإنجليزى :

OPH. How should I your true love know from another

One?

By his Cockle hat and staffe, and his Sandal shoone.

كيف لى أن أعرف ـ مَن من أزواجك هو حبك الحقيقى ، يا من تهرب منى حقيقتها . من هى الحج الحقيقى لفضل خليلته ، أهو الشبح المقدر له أن يسير فى الأرض فترة من الزمن ، أم الملك الثمل الذى خسر راحة باله عله يكسبك ، أم هو ابنك الحبيب الذى أوفدتيه منى فى التو إلى حتفه فى إنجلترا ؟"

الملكة . وأسفاه أيتها السيدة الحلوة ؛ ما الذي تعنيه هذه الأغنية ؟

أوفيليا . ماذا تقولين ؟ لا ، أنت تُعَيِّني الضحية .

لقد مات ورحل ياسيدتي ، لقد مات ورحل ،

عند رأسه مرج له خضرة العشب ، وعند عقبيه حجر .

الأصل الإنجليزى :

QUE. **Alas sweet Lady; what imports this Song ?**

OPH. **Say you? Nay, pray you marke.**

He is dead and gone Lady, he is dead and gone,

At his head a grass-greene Turfe, at his heeles a stone.

"أنت تُعَيِّنى الضحية : الإنسان الذى قتلتيه بالفعل كان إنسانًا مخلصًا ، ولن يبقيه المرج الأخضر ولا الحجر عند الأسفل . وأن والدى my father الميت ، وليس هاملت ، هو الذى أحبنى حبًا حقيقيًا".

(يدخل الملك :

إن من يسير الآن ، وليس الشبح ، هو الحب الحقيقي للملكة .

الملكة لا ولكن أوفيليا .

أوفيليا : أنت تُعَيِّني الضحية ؛

الأصل الإنجليزى :

QUE. **Nay but Ophelia.**

OPH. **Pray you marke;**

ثم تتغنى أوفيليا بعد ذلك بالأغنية التى سبق الاقتباس منها . من وجهة النظر هذه يمكن أن يكون الشبح صاحب الكفن shrow"d ناصع البياض white وأن العبارة أنظرى هنا look here التى قالتها الملكة تعيد إلى أذهاننا : أنظرى هنا ، إلى هذه الصورة وإلى هذا" . وطالما أن هاملت العجوز قد ذهب إلى القبر فإنه لم يذهب دون أن يبكيه أحد did not go unwept ، ولكنه ذهب إلى القبر وقد بكته ملكته زيفًا وخداعًا ، ويجوز أيضًا أن يكون قد ذهب إلى القبر دون أن تبكيه الزهور unwept by flowers

بدون موافقة الطبيعة ، من منظور أنه مات قبل أن يعترف حتى يتحلل من خطاياه ؛ وطالما أنه لم يذهب إلى القبر did not go to the grave فقد جاب الأرض ومن ثم تسبب في البكاء weeping.

ومع ذلك فأنا لست متأكداً إن كان ذلك يعد مثالاً كاملاً على الضرب السابع من الغموض . هناك مضامين كثيرة جداً ، كلها بعيدة إلى حد ما ، يصعب أن يتصادم معها زوج من التقابلات ؛ ويتعين علينا التمييز بين مجرد ثراء العلاقة الخاصة بالخلفية (الضرب الأول من الغموض) ، مجرد اضطراب التفصيلات الموحدة في عمل واحد من أعمال الإحساس أو الإدراك (الضرب الرابع إلى السادس) والدافع إلى إيراد "المتقابلين اللذين حددهما السياق" بصورة مؤكدة ؛ لكل هذا فإن أوفيليا المسكينة ، وهي تعاني إرهاق تحطيمها ، يصعب عليها أن تتقدم بأي زعم . لقد أوردت المثال هنا على إنه استعمال واضح ومحدد من استعمالات النفي ؛ ولو أدخلناه ضمن الفصل الأول لجاء منسجماً تماماً مع التهكمات الدرامية .

استعمل الشاعر كيتس Keats أشكال الغموض التي من هذا القبيل، ليوصل بها، في أغلب الأحيان ، تحلل الخبرة المعتادة إلى كثافة من الشعور . وهذا لا يتطلب التركيز عليه في أي شكل من أشكال الغموض .

دع النبيذ الثري يغلي داخل الكأس

بارداً مثل بئر يبقبق

الأصل الإنجليزي :

Let the rich wine within the goblet boil

Cold as a bubbling well

هذا مثال جيد على ما أقصده ؛ فالتقابل الموجود هنا بين الطقس البارد وحرارة العاطفة التي لا تنسى مطلقاً طوال أمسية القديسة أجنيس St. Agnes" Eve. إنه "الاحترار الحميّ المفاجئ والتبرد الحمي المفاجئ" . هذا الشكل نفسه يجدر بنا أن نلاحظه بصورة مفصلة عندما نجده في قصيدة أنشودة للحزن Ode to Melancholy يربط بين مشاعر الفرح والأسف إلى أن ترتبط جميعها في شكل من أشكال الجنسية .

لا ، لا : لا تذهب إلى ليذي ، ولا تلتفت

إلى سم الذئب ، محكم الجذر ، من أجل نبيذه السام :
ولا تعاني من حتمية تقبيل جبهتك الشاحبة
من كرمة بروسرباين الياقوتية التي لها ظل الليل ؛
لا تصنع مسبحتك من حبوب الطقسوس
لا تدع الخنفسة ولا عثة الموت تكونا
روحك الحزينة ، ولا البومة الماكرة
شريكًا في غموضات أسفك ؛
لأن الظل بالظل يأتي مع نعاس كثير ،
ويصيب قلق الروح (٤١) اليقظ بالكآبة

الأصل الإنجليزى :

No, no: go not to Lethe, neither twist
Wolf"s-bane, tight-rooted, for its poisonous wine:
Nor suffer thy pale forehead to be kissed
By nightshade, ruby grape of Proserpine;
Make not your rosary of yewberries,
Nor let the beetle nor the death-moth be
Your mournful Psyche, nor the downy owl
A partner in your sorrow"s mysteries;
For shade to shade will come too drowsily,
And dull the wakeful anguish of the soul.

يتحتم علينا أن نتمتع بالنغمة التعليمية لهذه المقطوعة التى تعد من المختارات الرائعة ؛ إنها عبارة عن باروديا ، بحكم التناقض ، للنصيحة الحكيمة التى تصدر عن الأعمام . "بطبيعة الحال ، إن الألم هو ما نرغب فيه جميعًا ، وأنا على يقين أنى أود لك أن تكون تعيسًا جدًا . ولكنك ، يابنى ، إذا حاولت انتهاز الفرصة قبل أن يؤون الأوان ، فيجب عليك أن تنتظر النتائج ؛ سيكون من الصعب أن تصاب بأذى على الإطلاق" .

" لا تترك نفسك للحزن ، افرح كما يجب أن يكون الفرح ، وإلا ضاعت منك المشاعر الأولية للملنخوليا . لا تفكر دومًا في النسيان ، وإلا ضاع منك ألمه . لا تحقق الموت ، وإلا فلن تستطيع البقاء على قيد الحياة في ظله . تذوق أحاسيس الموت والملنخوليا والنسيان كاملة في أحَدٍ لحظاتها" . لقد لجأت لنثر الأبيات إشباعًا لتمتعي الخاص ؛ وليس من الضروري عليّ أن أصر وألح على تقابلية الروائع المرضية التي في هذه المقدمة .

تشتمل الأفكار المتقابلة في هذه القصيدة على الموت والعمل الجنسي ، هذا الثنائي الذي يتعين عليّ أن أورد عنه المزيد من الأمثلة ؛ ربما كان ثنائي الألم واللذة صورة أكثر اعتدالا# من صور هذا الثنائي ، مفهوم أن المرأة عشيقة وأم في آن واحد ، إنها ملطفة ومثيرة في آن ، وأن الإنسان يجب أن يتسودها ، وأن الإنسان يجب أن يستسلم لها ؛ الرغبة المفاجئة في خلود الشهرة وفي لا مسئولية النسيان ؛ فهم الجمال المثالي على أنه حسي ؛ وفهم الجمال السرمدي على أنه زائل ولا يدوم . إن اكتمال شكل المرثية ، وتلقائية عبارتها ، تكمن في الحقيقة التي مفادها أن كل هذه الأمور إنما جرى تجميعها في تناقض واحد يوحد بين الحزن والفرح . إن علماء السيرة الذاتية الذين يحاولون أن يستنبطوا من حياة كيتس Keats الطريقة التي مكنته من الإتيان بهذه الأفكار ، يفيد منهم الناس فائدة كبيرة في هذا الصدد ، ولكن لا طائل من اللجوء إلى هؤلاء العلماء استهدافًا لتفسير الأسباب التي تجعل هذه القصيدة مفهومة وواضحة ومحط إعجاب الكون كله ، من الواضح أن هذه الثنائيات التقابلية ، التي أوردها الشاعر بطريقة صحيحة ، هي التي تروق مباشرة لعادات الذهن المعتادة .

ولكن عندما يتوجب أن تحل نوبة الحزن ،

فجأة من السماء مثل سحابة باكية ،

التي تغير الزهور منحنية الرأس جميعها ،

وتخفي التل الأخضر في كفن من أكفان إبريل ؛

But when the melancholy fit shall fal"

Sudden from Heaven like a weeping cloud,

That fosters the droop-headed flowers all,

And hides the green hill in an April shroud;

البكاء weeping ينتج زهور الفرح التى هى بحد ذاتها مليئة بالأسف ؛ التل الأخضر hill is green باعتباره شاباً ، ومتجدداً ومتوثباً ، أو بفعل الزمن هو عبارة عن ثرى خصب وجيولوجيا . إبريل April يعد مطيراً كما يعد جزءاً أيضاً من فصل الربيع؛ وكلمة الكفن shroud توقع للموت الذى له طاقته وجماله الخاص ، فالموت هنا إما أن يكون هو نفسه حقيقة أن التل hill العجوز يختبئ تحت الخضرة green، أو أنه هو نفسه الضباب الرمادى ، رمادية المطر المتساقط ، الذى يحيى خضرة النبات .

ثم أتخم زهرة الصباح بأسفك ،

أو على قوس قزح الموجة الرملية المالحة ،

أو على ثراء أعواد الفاوانيا التي تعم الأرض .

الأصل الإنجليزى :

Then glut thy sorrow on a morning rose,

Or on the rainbow of the salt sand wave,

Or on the wealth of globed peonies.

المعنى هنا إما أن يكون : "أطلق العنان للأسف ، أمام فناء الجمال ، " أو "اهزم الأسف عن طريق الإفراط المفاجئ وحوله إلى مرح ، عندما يحتد الإحساس" . الكلمة Morning (صباح) موازية للكلمة April (إبريل) ، كما تصنع تورية مع الكلمة mourn-ing (حداد) ؛ أما الزهور فهى تمثل على الفور أكثر أشكال الجمال تيسراً، والتى تتيسر أيضاً للعشيقة mistress القاسية.

أو إن كانت عشيقتك تكشف عن شيء من الغضب الثري

أسجن يدها الناعمة ، ودعها تهذي ،

وتغذي عميقًا ، عميقًا على عينيها اللتين لا مثيل لهما .

هى تسكن مع الجمال ، الجمال الذي لا بد أن يموت

والمرح ، الذي يده دومًا على شفتيه ،
يقول وداعًا ، واللذة المؤلمة القريبة ،
تتحول إلى سم بينما يرشف فم النحلة
نعم ، في معبد السرور ذاته
يقيم الحزن المقنع ذاته محرابه الجليل .

الأصل الإنجليزى :

Or if thy mistress some rich anger shows
Imprison her soft hand, and let her rave,
And feed deep, deep upon her peerless eyes.

She dwells with Beauty, Beauty that must die,
And Joy, whose hand is ever at his lips,
Bidding adieu, and aching Pleasure nigh,
Turning to poison while the bee-mouth sips;
Aye, in the very Temple of Delight
Veiled Melancholy hath her sovran shrine.

هى she منذ البداية عائدة على عشيقتك thy mistress حتى يتسنى لضمير المفردة الغائبة أن يمثل درجة من الفرح Joy أيا كان تلاشيه ؛ ولكن إذا ما تناولنا المقطوعة كلها ككل واحد نجد أن الضمير هى she يصبح عائدًا على الحزن المقنع veiled melancholy نفسه ؛ مقنع veiled مثل أرملة أو أنه يرفع منديلاً إشارة إلى الأسف والندم ، أو مقنع veiled، كما لو كان تلًا تحت خضرته green، لأنه فرح joy منذ الوهلة الأولى . الكلمة very والكلمة sovran بما لهما من سمة التمييز والتغلب على الإساءة العارضة من جانب القارىء ، تصران الآن على أن هذا النوع الجديد من الفرح joy هو فى بعض أجزائه مزيج من الفرح joy والحزن melancholy الكلمة sov- ran إما تعنى أن الحزن هنا أعمق أو هذا الإنتاج الجديد هو النوع الجديد المُرْضِى (والجذاب) من الحزن ؛ وهى مقنعة veiled نظرًا لأنه لا يمكن العثور على الفرح joy الحقيقى إلا فى سر تكافؤ الضدين فيها .

برغم أنه لم يره أحد سواه ذلك الذي لسانه الحاد

يستطيع تفجير كرمة الفرح في مواجهة ذوقه الرفيع ؛

الأصل الإنجليزى :

Though seen of none save him whose strenuous tongue

Can burst joy''s grape against his palate fine;

"بوسعه أن يفجر التمييز بين المتقابلين ؛ بوسعه اكتشاف الحزن المتفاخر المتشبِّع الذى هو من حق أولئك الذين أتموا نشاطا وحققوا فرحًا" .

ستذوق روحه حزن قوتها

وستكون معلقة بين تذكاراتها السحابية .

الأصل الإنجليزى :

His soul shall taste the sadness of her might

And be among her cloudy trophies hung.

لو أخذنا الأسى sadness هنا على أنه خاصية من خصائص الحزن melancholy فقط ، وهذا هو ما تلح عليه القراءة غير الغامضة ، ينتج عندنا حشو يستحيل على أى مقدار من الوهم التاريخى إزالته أو تبديده وجعله معقولًا ؛ ومع أن الحزن melancholy يعنى كلا من بيرتون Burton وهاملت Hamlet ومع أن الأسى sadness يعنى الجدَّة ، فإنه يظل مثل باروديا كوليردج Coleridge:

حزينًا جدًا ومستاء ؛ آه أحسُّ حزنًا شديدًا

الأصل الإنجليزى :

So sad and miff; oh I feel very sad.

لقد أصبح الضمير she (هى) المفرد الغائب المؤنث هو نفسه الفرحjoy والحزن melancholy كما يعود أيضًا على العشيقة mistress الجميلة التى تهذى من حين لآخر ؛ إن عظمة البيت التى لا يرقى إليها شك تجىء من أن كل إنسان يأخذ هذا البيت قاعدة مسلمًا بها .

تذكاراتها her trophies (كلها شاحبة شحوب الموت) سحابية Cloudy لأنها باهتة وخافتة بفعل حدة الطابع المميز لهذا المزج أو لأن هذه التذكارات ميتة بالفعل ، أو لأنها لا يمكن نسخها أو إلغاؤها لأنها محفوظة فى الشِّعْر . وهذه التذكارات معلقة hung نظراً لأن البحارة عندما ينجون من حوادث تحطم السفن يعلقون هدايا نذرية اعترافًا بالجميل (هوراس ، النشيد الثالث ، المقطع الأول) ، أو لأنه ، بعيداً عن نجاحه فى الهرب ، فَقَدَ فى تلاشى هذا الإنجاز حياته ، استقلاله ، بل وحتى تميزه عنها.

مما لا شك فيه أن معظم الناس يقرون بأن هذه هى الطريقة التى كان كيتس Keats يحصل بها على تأثيراته ، غير أن الكلمات ليست غامضة هنا بشكل واضح والسبب فى ذلك ، أنه خلال الثراء العام للكتابة ، يمكن نشر المعانى المراقة بين كل هذه الكلمات ، بواقع معنى واحد لكل كلمة .

لقد أوردت فى بداية هذا الفصل إشارات إلى فرويد ؛ وهذا المثال الأخير يمكن أن يوضح كيف أن ذلك الذى نقبله على إنه شعر مفهوم يمكن أن يكون تداعياً من تداعيات المتقابلات (المعكوسات) التى يمكن أن تهم المحلل النفسى . وعلى كل حال ، فمن الواضح فى مرثية كيتس أن المتقابلات مستعملة على نحو أكبر مما يجعلها تهم المحلل النفسى ؛ وفى الأمثلة التى سأوردها لاحقًا من كراشو Crashaw سيكون اهتمام المحلل النفسى أكثر وضوحًا من الاهتمام بطريقة استعمال المتقابلات . وشعر كراشو يكون له فى معظم الأحيان تفسيران ، أحدهما دينى والآخر جنسى ؛ موقفان يعتمد عليهما كراشو فى التصوير والتفاصيل . ولكن هل هذه الثنائية both هى السياق الذى يحدد المتقابلين ، أم أنه يستعمل أحد المتقابلين بوصفه استعارة للمتقابل الآخر ، وبذلك يصبح الغموض من الضرب الأول ، أم أنه يستعمل المقابلين بوصف كل منهما استعارة للآخر ، وبذلك يكون الغموض من الضرب الثالث ؟ ترى هل يخدعنا فى كل متقابل من المتقابلين ، أم إنه يقوم بمجرد صناعة قصيدة (منفصلة عن الحياة) من هذين المتقابلين ؟ هل يلجأ إلى التعميم من واقع نوعين من الخبرة ، أم إنه يعثر على حد ضيق من حدود الخبرة هو الذى يجمع بين الاثنين ؟ هذه الأسئلة لا يمكن أن يجاب عنها إلا من خلال قصائد بعينها ، ثم بعد ذلك باهتمام وتفصيل أكثر من خلال الموقف الذى يأخذه الشاعر . وتأسيسًا على هذا ، فأنا أدرج قصيدة أعطيت الأمل

ساعة من عندى I gave to Hope a watch of mine، التى كتبها هربرت ، ضمن الضرب الثالث من الغموض ، والسبب فى ذلك أن هذه القصيدة تنطبق عليها مغازلة كل من الرب والعشيقة كما تضع هذه القصيدة هذين الشكلين من أشكال الخبرة جنباً إلى جنب ، ظنًا منها أنهما مختلفان ، ولكنها لا تفكر فيهما بطريقة مختلفة (صفحه ١١٨ من الأصل الإنجليزى للكتاب .) ثمة مثال آخر أخذته من كراشو عن الموضوع نفسه وتناولته بطريقة رشيقة ولكنها تافهة نسبيًا . وعلى كل حال ، فإن كراشو عندما لا يكون ألمعيًا بشكل مباشر فيما يتعلق بهذا الموضوع فإن الموقف يصبح أكثر تعقيداً وتشابكًا . وبرغم أن كراشو يضع نوعى الخبرة جنبًا إلى جنب ويتحدث عنهما فإنهما يظلان مختلفين بقدر المستطاع ؛ نوع خير والآخر شرير ؛ و السياق هنا مفاده أن قديسة يجرى الإعجاب بها هنا لطهارتها ، كما أن الاستعارات التى تدور من حولها فى هذا السياق ليست سوى إشارات مقنعة إلى التسافد أو الجماع . المقطوعة التى من هذا القبيل يتعين إدراجها ضمن الضرب السابع من ضروب الغموض ، نظراً لأن السياق يحدد الموقفين على أنهما متقابلان ؛ حكمان متناقضان يجرى جمعهما معًا والسماح لهما بالتصالح فيما بينهما ، حتى يتسنى لهما تعليم حدود مختلفة ، والعثور على مستوى خاص لهما فى الذهن .

قصيدة ترنيمة لاسم وشرف القديسة تريزا العجيبة ؛ هذه القصيدة العظيمة يسهل تفسيرها تفسيراً بريئًا إلى حد أننى لست بحاجة إلى أن أقتبس منها سوى بعض المقطوعات التى أوضح بها هذه النقطة .

لم تتعهد قط بأن تعرف

ذلك الذي يتعين على الموت أن يفعله مع الحب ؛

ولم تفهم مطلقًا حتى الآن ،

لماذا يحتم الكشف عن الحب إهدار الدم ،

ومع أنها لا تستطيع أن تقول لك السبب ،

فبوسعها أن تحب وبوسعها أن تموت ،

يندر أن يكون لديها دم كافٍ يجعل

السيف المذنب يحمر خجلًا من أجلها ؛

إلا أن لها قلبًا يتجاسر على أن يثبت
وهن قوة الموت عن قوة الحب .

. . . إنها تتنفس النار كلها
صدرها الضعيف يتنهد برغبة قوية
في ما قد تسعى إليه برغبات غير مثمرة
بين قبلات أمها .

الأصل الإنجليزى :

She never undertook to know
What death with love should have to doe;
Nor has she e"er yet understood
Why to show love, she should shed blood,
Yet though she cannot tell you why,
She can Love, and she can DY.
Scarce has she Blood enough to make
A guilty sword blush for her sake;
Yet has she a HEART dares hope to prove
How much lesse strong is DEATH than LOVE.

... she breathes all fire;
Her weak breast heaves with strong desire
Of what she may with fruitless wishes
Seek for amongst her mother"s kisses.

أنا لا أقول إن هذا غموض ؛ وإنما هذه استعارة تصريحية المسيح فيها زوج لها . ولكن تناول الاستعارة يتولد عنه خليط عجيب من الشعور .

. . . يد لا رفعة فيها لها سلطة التسابق
مع صندوق صدرك الطاهر ، والكشف عن
روح حلوة محفوظة هناك ، آهٍ لا :
السماء الحكيمة لن تقبلها كذلك مطلقًا .
أنت ضحية الحب ؛ ولا بد أن تموتي
موتًا أكثر صوفية وسموًا . . . .
مَآلَهُ هو الخنجر الذي يجب أن يُحْدِث الموت
هو الذي ستذُوق طعنته نفسك الأجوف . . . .

آهٍ كم ستَتَشْكين مرارًا
من الألم الحلو المبهم .
من المباهج التي لا تطاق ؛
من موت ، من يموت فيه
يحب موته ، ويموت من جديد
ويظل إلى الأبد قتيلًا من هذا القبيل .
ويعيش ويموت ؛ ولا يعرف سببًا
للحياة ، ولكنه على هذه الشاكلة قد لا يرحل طلبًا للموت .

الأصل الإنجليزى :

.. some base hand have power to race
Thy Brest"s chast cabinet, and uncase
A soul kept there so sweet, O no;
Wise Heaven will never have it so.
THOU art love"s victime; and must dy
... A death more mystical and high

His is the DART must make the DEATH
Whose stroke shall taste thy hallowed breath

O how oft shalt thou complain
Of a sweet and subtle PAIN.
Of intolerable JOYES;
Of a DEATH, in which who dyes
Loves his death, and dyes again.
And would for ever be so slain.
And lives, and dyes; and knowes not why
To live, But that he thus may never leave to DY.

آه ، أنت يا ابنة الرغبات الشجاعة الباسلة ؛ إن بوسعنا هنا أن نضفى أصداء امتداح الشاعر على البطلة (١٥) وثنائه عليها ، عليه هو نفسه كم يصعب علينا أن نباعد بين هذه المجموعة من الرموز وبين مجموعة أخرى لا تقل عنها سحرًا استعملها دريدن Dryden بعد أقل من ثلاثين عامًا :

الشاب ، رغم أنه في عجلة ،
ويلفظ آخر أنفاسه
ومات موتًا بطيئًا في شفقة ، بينما ماتت هى موتًا أسرع ،
إلى أن صاحت في النهاية ، الآن ، يا عزيزي ، دعنا نرحل،
مت الآن ، يا حبيبي ألكسس ، وسأموت أنا أيضًا .
(الزواج طبقًا لآخر صيحة .)

الأصل الإنجليزى :

The Youth, though in haste,
And breathing his last,
In pity died slowly, while she died more fast,
Till at length she cried, Now, my dear, now let us go,

Now die, my Alexis, and I will die too.

(Marriage a` la Mode.)

قد تظن أنى مجرد خبيث فى هذه المجموعة ؛ أحاول تلويث الفكرة المقدسة بتحويلها إلى نكتة قذرة . غير أن منظومتى الفكرة ليستا متشابهتين إلى هذا الحد ؛ من المؤكد أن كراشو Crashaw تصور سعادة القديسين على أنها تشبه إلى حد بعيد جداً السعادة التى لم يستطع الحصول عليها بدون خطيئة على الأرض ؛ ومن المؤكد أن هذا كان بمثابة إمداد له بالطاقة وخلص فضيلته من المعنى البيوريتانى للعار والخجل . وبنفس الطريقة يقوم دريدن Dryden بإدخال موقف حقيقى ومباشر من الجنسية فى علاقة مع الأسلوب البطولى لمسرحياته الجادة ، التى يموت الناس فيها بحق من أجل بعضهم بعضاً عن طيب خاطر وبيسر وسهولة ؛ يضاف إلى ذلك أن الآراء المتناقضة التى عن الحياة فى هذه الأغنية مترابطة بطريقة لا تقل غرابة ، فى المسرحية التى كتبت من أجلها . الواقع أن المغزى الرئيسى لهذه الأغنية هو أن تبدو فكهة وظريفة ؛ ودريدن يستعمل الاستعارة هنا ، فى المقام الأول ، باعتبارها خرقة من خرق الاحتشام وليسخر بها من الباطنية . ومع ذلك فإن الاستعارة هنا هى من قبيل تلكم المقارنات المتبادلة التى تفيد الطرفين ؛ إذ تضفى الكرامة على العمل الطبيعى ، وتضفى الرقة ونوعاً من التلقائية على العمل البطولى . أو إن جاز لنا أن ننظر إلى الاستعارة على أنها مجرد مقارنة بسيطة ، بوصف ذلك صنفاً من الشعور العام (من قبيل ذلك الشعور الذى يعد أكثر واقعية فى ما كتبه من مآسٍ) فإننا نجد أن دريدن يضفى على الفاعل احتراماً هو أساس فرحه ومرحه ؛ إن النكتة هنا موجهة ضد النفاق البشرى وليست ضد المشاعر الإنسانية ؛ وقبل كل شىء ، ليس هناك أى إيحاء إلى أنهما كانا لا يمكن لهما أن يموت كل منهما فى سبيل الآخر ؛ يضاف إلى ذلك أن الشعور الناتج عن ذلك أقوى من شعور الألمعية ، الرحمة ، والوقاحة هو عنصر مثير للشفقة لا يبتعد كثيراً عن الإحساس المسيحى المركزى . "اللذة مجهدة ومتلاشية qu"elle est triste, la jeunesse لا شىء يُقَوَّم أكثر من التحمل المتبادل ؛ كما أن مسألة أن نكون سعداء ، حتى فى ظل أشد الظروف مواتاة لذلك ، تعد أشق وأصعب مما يتخيله أى إنسان" .

ما زلت أتحدث كما لو كان كراشو يعتقد بحق أن سعادة القديسين كانت تشبه سعادة الجنسين ، ولكن ، هذا بطبيعة الحال ، تبسيط ما له من تبسيط ؛ إن ما نعرفه

فقط هو أنه يحس ويكتب كما لو كان الأمر كذلك . ويتعين علينا ، إن أردنا أن نفهم استعمال اللغة بالصورة التى هى عليه هنا ، أن نفهم ليس فحسب ذلك الذى يجرى وصفه وإنما أيضًا ماهية المصطلحات التى يستعملها المتكلم لوصف ذلك الموصوف ؛ كما يجب أن نفهم أيضًا الأساس الخبرانى الذى يجرى فى ضوئه تصور ذلك الموصوف . ولا يتعين علينا القول بأن كراشو وصف شكلاً حسيًا من الأشكال الباطنية mysticism، إذ أن ما فعله هو ليس سوى اقتناعه باستعمال مصطلحات جنسية لوصف خبراته الباطنية ؛ والسبب فى ذلك أن هذه المصطلحات كانت أفضل المصطلحات التى توفر عليها . قد تقول عندئذ إن استعمال الاستعارة على هذا النحو ليس استعمالاً غامضًا على الإطلاق ، ولكنه ، يقينًا ، يشبه الغموض بطريقة عجيبة ؛ بعض من يظنون أن هذه القصيدة قصيدة جيدة يقرؤونها بطريقة مختلفة عن أولئك الذين قد يتفقون معهم (١٦) . ومسألة إيجاد المبررات للحقيقة التى مفادها أن شخصًا بعينه يستطيع قراءة هذه القصيدة بأية طريقة خاصة أخرى ، وأن مثل هذا الشخص يسمح بأية تسوية خاصة للحدود بين الحكمين المتقابلين ، مثل هذه المسألة تحتم علينا أن نعرف الكثير عن مثل هذا الشخص . الواقع أن طريقة عيش الإنسان بهذه المتقابلات المتصورة هى أهم شىء فى تكوينه ؛ إن الطريقة التى نستطيع بها إيراد المتقابلات استهدافًا لإرضاء تشكيلة كبيرة من البشر ، من أجل عدد كبير من درجات التفسير ، هى أهم شىء فيما يتعلق بالتواصل بين الفنون . وهذه الطريقة هى التى بررت لى استعمال هاتين المقطوعتين الغريبتين باعتبارهما ذروة .

الواقع أننا نحس إزاء الكثير من شعر كراشو أنه ليس بحد ذاته غامضًا غموضًا خاصًا وإنما نحس أيضًا أن الأفكار الداخلة فى هذا الشعر غير مألوفة تمامًا ، كما أنه يستعمل هذه الأفكار فى أحكامه بطريقة معقدة تجعل التفكير فيها على أنها غامضة هو أنسب الطرق وأصحها للاقتراب منها وتناولها . القصيده الإبيجرامية (١٧) التالية، تعد على سبيل المثال ، مباشرة بما فيه الكفاية من وجهة نظرها :

بفرض أنه كان مجدولا على حلمتيك

يحس جوعك وليس ما يأكل :

سيحصل على حلمته قبل وقت طويل (حلمة دامية)

وهنا ينبغي على الأم أن ترضع الابن

(الاصحاح الحادي عشر من انجيل لوقا . ليبارك الرب الحلمات التي رضعتها)

الأصل الإنجليزى :

Suppose he had been Tabled at thy Teates,

Thy hunger feeles not what he eates:

Hee"l have his Teat e"er long (a bloody one)

The Mother then must suck the Son.

(Luke xi., Blessed be the paps that thou hast sucked.)

هذه المقطوعة توضح العلاقة غير الأرضية بأرض المسيح ، وبشىء من الرعب الذى يستثير الإعجاب . التقابل فى هذه المقطوعة يزعم أنه كان زاهداً حتى فى نهدها ، كما أن العبارة بفرض أنه كان suppose he had تعد شبه رافضة للاعتراف بأنه كان طفلاً فى يوم من الأيام ، طفيل وحيوان . الكلمة Tabled قد تعنى أيضًا تعلم taught، القانون الطبيعى أو اليهودى ؛ هنا يصبح معنى الكلمة suppose أنه لكونه بكرًا دائمًا فإنه لم يتعلم هذا القانون مطلقًا . الدوبيت الثانى "بدائى" بما فيه الكفاية ؛ إذ بالإمكان إدراج تشكيلة كبيرة من الانحرافات الجنسية ضمن فكرة رضاع حلمة طويلة دامية التى يمكن اعتبارها أيضًا جرحًا عميقًا . فكرة التضحية منحازة هنا إلى كل من غشيان المحارم ، ملذات الطفولة والهمجية ؛ نحن نتأمل الرب هنا بضحكة وحشية مكتومة ؛ إنه مضطر هنا إلى أن يثمر معبوداً خنثويًا ضخمًا فى وميض إعاقة النظام الإنسانى . هذه النقوش الأفريقية وكذلك الأشكال المريكية Limerick الأكثر امتقاعًا تسكن هذا العالم نفسه .

التشبيه البشع فى القرن السابع عشر ، الذى يعد هذا المثال البارز والفريد واحداً من أمثلته ، ينتمى إلى عصر تجميع الغرائب المهمة أكثر منه إلى عصر (القرن الثامن عشر) العلمى وقيوده الخاصة التى وضعها لما يحتمل أن يكون حقيقيًا وما يحتمل أن يكون معقولاً إذا ما قيل ؛ كان التشبيه ينتمى إلى عصر كان من الممكن الإقرار فيه بكل أنواع الخيالات الخاصة بالشكل التى هى عليه (١٨). وإذا أردنا أن ندرس ذلك الذى كان يمكن للزمن أن يطلقه على موقف كراشو "العجيب" فى هذه المقطوعة ، فإن ذلك يحتم علينا أن نسترجع ما قاله ذلك الأفلاطونى الشهير الذى فسر للعالم المثقف مسألة أن صدره كانت تفوح منه رائحة البنفسج ، كما يحتم علينا أيضًا استرجاع

الملاحظات التى أبداها مونتين Montaigne عن الموضوع نفسه . إن مجرد مفاجأة بسيطة مفادها أن شيئًا من هذا القبيل لا بد أن يكون قد قيل تضطرنا ، فى بعض الأحيان ، إلى البحث عن أشكال الغموض أو إلى أن نصبح واعين لهذه الأشكال ؛ فى حين أن الحقيقة هى أن ذلك العصر كان متهمًا ببساطة شديدة جدًا بالأفكار التى لا تقدم ولا تؤخرو التى من قبيل تلك الأفكار التى قد تراود الطفل وتثير الحرج على مائدة الطعام . ومن الإنصاف أن أورد هذا مثالاً آخر من دريدن ، والذى يظهر فيه أكثر براءة وأكثر طفولة عن المثال السابق . (القصيدة بطبيعة الحال من القصائد المبكرة .) القصيدة عنوانها : عن وفاة اللورد هيستنجس Hastings بسبب مرض الجدرى :

بثرات تورمت فخراً ، نبتت خلال لحم المعفوف

مثل براعم الورد ، مغروزة في أثناء بشرة الليلج .

كل دمل صغير فيه دمعة ،

ليرثي النهوض حتى يذنب الخطأ . . . .

أم أن هذه المجوهرات أرسلت لتزين بشرته

الصندوق الذي بداخله روح أثرى ؟ .

الأصل الإنجليزي :

Blisters with pride swell'd, which thr'row's flesh did sprout

Like Rose-buds, stuck i'' th'' Lilly-skin about

Each little Pimple had a tear in it,

... To wail the fault its rising did commit

Or were those gems sent to adorn his Skin

The Cab''net of a richer Soul within ?

هذه المقطوعة تغرى الإنسان بالنظر من حوله ، مثلما فعلت مع رباعية الشاعر كراشو ، بحثًا عن ذرائع إضافية ، بعض الأسباب الغريبة التى تعمل عملها ، والتى يمكن أن تجعل الوالدين النادمين يشعران بالرضا من جراء ذلك ؛ ومع ذلك فإن آلية التحليل يمكن أن تكون لا علاقية هنا ؛ فقد ظن الوالدان أن الأمر كان عجيبًا وحسب ومن ثم كان جميلاً .

هذه التأملات المنظمة لا بد من أخذها بعين اعتبارنا ونحن ندرس الطريقة التى وضع كراشو بها الرباعية التالية فى ثنايا ترجمته للقصيدة التى عنوانها : يوم الغضب(١٩) Dies Irae.

دع أحشاءك الناعمة الخاصة تدفع

نفسك ؛ وبذلك تفرغ ذلك اليوم .

إن كانت الخطيئة تتنهد ، فإن الحب يصفح .

آه قل الكلمة التي ستحياها روحي .

الأصل الإنجليزى :

O let thine own soft bowels pay

Thy self; And so discharge that day.

If sin can sigh, love can forgive.

O say the word my Soul shall live.

هناك شيء ما غريب واضح فى فهمهم لمنظومة التضحية ، معنى حقيقى من معانى غرابة دنيا العقل ، يمكن الإحساس به دومًا فى باطنيات القرن السابع عشر . وأنا أسم هذه المقطوعة بالغموض ليس من منظور أى شكل من أشكال الإبداعية اللفظية الخاصة بها وإنما لأن هذه المقطوعة تستمد قوتها من منظومة بدائية للأفكار يكون لتوحيد الأشكال المتقابلة فيها (المنقذ والمجرم على سبيل المثال) أهمية خاصة . ويجوز لنا ، بطبيعة الحال أن نقول أيضًا إنه من قبيل الغموض أن نستعمل أية فكرة من الأفكار التى تنطوى على تناقضات أساسية ؛ وفكرة العلاقة نفسها ، فكرة محتملة جدًا ؛ غير أن الذى يعنينى هنا فقط هو أشكال الغموض ذات الأهمية الأدبية والتى يمكن استشعارها ككل معقد إذا ما حاولنا فهمها .

عبارة ذلك اليوم that day (القيامة) يمكن أن تزعم وجود حرف الجر on (فى) أو أن تكون العبارة نفسها مفعولاً للفعل يفرغ discharge. الفعل discharge (يفرغ) له تشكيلة كبيرة من المعانى المتشابهة تتمركز كلها حول المعنى "يُفْرِغ" unload، ومن بين

هذا المعانى يدفع ، يحرم ، يحل ويطرد ؛ وكل هذه الكلمات تعطى معانى مختلفة اختلافًا طفيفًا . ولكن من الواضح أن المعنى الرئيسى الذى تدعمه التورية ، هو "وعليه تفرغ أحشاءك الطرية" ؛ إنه استعمال شجاع لتلك الاستعارة الإنجيلية أو الحقيقة الفسيولوجية ، التى جُعلت الأحشاء بمقتضاها نشطة بفعل التعاطف علاوة أيضًا على كونها مكان الحنو والشفقة . ومن الصعب علىَّ أن أجد رد فعل واضحًا على ذلك غير أن أقول : "يالها من طرافة ، كلها مادة فرويدية" ؛ ولكن مما لا شك فيه أن هذا الاستعمال ينطوى على خليط شعورى عجيب متكافئ الضدين . ووجهة النظر الأبوية فى هذا الموضوع ليست مجرد تعبير غريب أو دخيل ؛ إنما هو تعبير شهير وجاد ؛ ولكن الاستعارة ، بين أناس أكثر منهم تحضرًا ورقة تكون مكنية (هى فى العهد الجديد فعلاً تذكار من تذكارات اللغة) ، وأن الحقائق التى تقوم عليها الاستعارة إما يجرى تجاهلها وإغفالها أو تعرفها فقط ، كما هى الحال فى الأشعار التى أتى بها سويفت Swift على نمط أشعار التلاميذ ، لتجىء بمثابة ذروة الرعب والخوف من كابوس الآلية الإنسانية . ومع أن كراشو يعمل بلا صعوبة أو تردد فهو يستحضر صراعًا أكثر حدة من الصراع السابق الذى حدث مع دريدن Dryden. اللغة الشعبية تعترف بتوق واحد للأحشاء تجاه شخص بعينه ("أنت نوعية الشخص الذى يمكن للإنسان أن يرسل إليه إشارة الحب بهذه الطريقة") باعتبار أن الإشارة التى من هذا القبيل تبلغ من الازدراء حدًا تقلل معه أيضًا من قدر المُحْتَقر . تكافؤ الضدين العنيف المتأصل الجذور هذا هو مغزى الفحش الرائع الذى فى قصيدة الدانسياد Dunciad (الكتاب الثانى ـ ٣٨) التى يقوم فيها جوبيتر ، كبير آلهة الرومان ، بعد أن يتلقى التماسات الإنسانية مع محاكاة ساخرة لرمز الشفقة القديم ، بجعل لا مبالاة الرب مثيرة للاشمئزاز وجعل تبعية الإنسان وخضوعه أمرًا لا يطاق .

يبدو أن كراشو يهرب من هذه الصراعات ؛ وربما قصد من غرابة الاستعارة أن يضفى نوعًا من الألمعية والمغزى على التورية التى فى الكلمة discharge (يفرغ) ، ألمعية ومغزى من قبيل ذلك الذى أضفيته على الضرب الثالث من الغموض ، والذى قلت إنه خاص بالقرن الثامن عشر . ومع ذلك فإن التفسيرين المتقابلين نشيطان فى الشعر ، رغم أن ذلك فى شكل مَكْنىٍّ ؛ فهو ينظر إلى نفسه وكأنه متوحد تمامًا مع الرب وخاضع له ، مجعول جزءًا من جسد الرب ، ما دامت هذه الاستعارة أمرًا مقبولاً ؛ وإذا كان لنا أن نعتمد على أساليب الحكم الطفولية فإن الأمر يصبح هنا حالة من حالات الوضاعة

يألفه التطرف إن هو عاد إلى هذه الصراعات . "اصفح عنى بشفقة كما لو كانت لك أنت ؛ واعتبرنى مجرد جزء من القبيلة التى توحدت أنت معها" .

كنت إلى حد الآن أنظر إلى هذا الثنائى المتقابل على أنه طارئ إلى حد ما ، على اعتبار أن ذلك أمر تاريخى خاص بالصراع بين الاستعارتين . وعلى كل حال ، فإن فرويد ينظر إلى هذا الثنائى باعتباره وحدة طبيعية ، باعتبار أن ذلك صراع متأصل فى الطفل بين لذة طفولية فى التغوط والحاجة إلى تعلم المزيد من لذات الكبار . وإذا ما سلمنا فى الصراع الذى من هذا القبيل بأن متقابليه سوف يوحى كل منهما دومًا بالآخر فإن المعنى يصبح على النحو التالى : "لا بد أن أدفع للرب بأقيم شىء يتوافر لدى ؛ ومن ثم لا بد أن أدفع للرب بالغائط ، والسبب فى ذلك أن الغائط هو الشىء المتيسر الوحيد عديم القيمة تمامًا . ولكن غائطه الخاص هو أقيم نوع يمكن تصوره ، وأن الأمور التى من هذا القبيل يتعين الابقاء على خصوصيتها ؛ ومن ثم ، قد يكون من الأفضل عندئذ إذا استطعت إقناعه أن يدفع هو نفسه بذلك الغائط" . وحتى يتسنى له العثور على صورة للحب بالغ النقاء ، للكرم البعيد تمامًا عن الجنسية ، فإنه يلجأ إلى الجنسية فى شكلها الطفولى الصرف قليل المصداقية .

ليس هناك سياق مهم أكثر من ذلك السياق الذى يحدد الرب والغائط على أنهما متقابلان ، ومن المناسب أن نضطر إلى إيرادهما فى هذا الفصل . أما كيف وصل الشاعر كراشو إلى الرباعية التى أتناولها أنا هنا بالدراسة ، ورأى جمهوره فيها بعد أن قرأها ، فأمر لا أدعى لنفسى معرفته . والمحتمل أن يكون جمهوره قد عرفها على إنها عجيبة وإنجيلية وتركها على حالها .

وسوف أنهى هذا الفصل بمثال مفهوم وأكثر دقة أخذته من جورج هربرت ، نستطيع أن نتبين فيه الدافعين المتقابلين الموضوعين فى توازن بفعل عقيدة التكفير وهما موضوعان جنبًا إلى جنب بطريقة مضيئة . ولكن فى أشكال غموض الضرب السابع التى من هذا القبيل يغلب علينا أن نفتقد رؤية الصراع الذى تنهض بأعبائه هذه الأشكال ؛ بمعنى أن المؤلف لا يفكر فى الأفكار من منظور أنها متضاربة (متقابلة) ، وحتى إن فكر فيها المؤلف من منظور التضارب ، فإن ذلك يكون من وجهة نظر أسلوبية ليس إلا ؛ فهو ليس لديه شك فى التوفيق بين هذه الأفكار ، وأن ما يفعله هو تقرير للمصالحة بين هذه الأفكار . وعليه سأقوم فى البداية بدراسة أغنية كتبها

جيرارد مانلي هوبكنز Gerard Manley Hopkins بعنوان العوسق ، إلى المسيح سيدنا The windhover, to Christ our lord، وباعتبار هذه الأغنية مثالاً أكثر وضوحًا على استعمال الشعر لتوصيل شكل من أشكال التردد ، وصدى ذلك في الذهن .

أمسكت بتابع صباح هذا الصباح ، مملكة
دوفين ضوء النهار ، صقر ترقش بلون الفجر ، في ركوبه
المستوى المتدحرج للهواء المنتظم من تحته ، وفي عدوه
إلى أعلى هناك ، كيف دق على عنان الجناح المتموج
في بحرانه ! ثم بعيدًا إلى الأمام يتأرجح
مثلما يكتسح عقب الزلاجة منزلقًا على التواء منحنٍ : الاندفاع والانزلاق
صدًا الريح الكبيرة . قلبي في الخباء
تحرك من أجل طائر ــ وتسود الشيء !

الجمال الوحش والشجاعة والعمل ، آهٍ ، هواء ، فخر ، ريشة كبيرة ،
هنا
تلتوي ! والنار التي تتكسر منك عندئذ ، قيل إنها
أجمل ببليون مرة ، وأكثر خطورة ، يا فارسي !

لا تعجب من ذلك : فالمشي بتثاقل تمامًا ينزل المحراث إلى عمق التربة
تسطع ، ويجعل الأزرق الأجرد يتجمر ، آه يا عزيزي ،
فليسقطوا ، وليغيظوا أنفسهم وَلْيُجَرِّحُوا جرحًا بليغًا قرمزيًا ـ ذهبيًا.

الأصل الإنجليزي :

I caught this morning morning''s minion, king-
dom of daylight''s dauphin, dapple-dawn-drawn Falcon,
in his riding
Of the rolling level underneath him steady air, and

striding

High there, how he rung upon the rein of a wimpling

wing

In his ecstasy !Then off, off forth on swing

As a skate"s heel sweeps smooth on a bowbend: the

hurl and gliding

Rebuffed the big wind. My heart in hiding

Stirred for a bird--the achieve of, the mastery of the

thing !

Brute bcauty and valour and act, oh, air, pride, plume,

here

Buckle !AND the fire that breaks from thee then,a

billion

Times told lovelier, more dangerous, O my chevalier

!

No wonder of it: she`er plo`d makes plough down

sillion

Shine, and blue-bleak embers, ah my dear,

Fall, gall themselves, and gash gold-vermilion.

أنا مدين بهذا المثال للدكتور ريتشاردز Dr. Richards؛ فقد كتب عنه كتابة ممتازة، وليس لدى كثير أضيفه إلى ما كتب وإنما استعمل المثال هنا لمجرد أنه مثال جيد تماماً.

معروف أن هوبكنز تحول إلى الطائفة اليسوعية ثم أحرق قصائده الأولى كلها عقب انضمامه إلى هذه الطائفة ؛ وقد تكون هناك إشارة إلى هذه التضحية فى كلمة النار fire التى وردت فى الأغنية . وهوبكنز عندما ووجه فجأة بجمال الطائر الطبيعى الفعال ،جعله يتصور الطائر وكأنه مقابل لتخليه الروحى الصبور ، وعبارات القصيدة تبدو كأنها تلح على أن حياته الخاصة أسمى وأرقى ، غير أنه لايستطيع أن يحكم حكماً فاصلاً بينهما ، ويقبض على الاثنين فى ألم فى ذهنه . العبارة قلبى فى

الخباء My heart in hiding تبدو كأنها تتضمن أن أخطر more dangerous حياة هى حياة العوسق ، غير أن الأبيات الثلاثة الأخيرة تصر على أنه لا عجب no wonder أن حياة التخلى ينبغى أن تكون أكثر جمالاً lovely. الكلمة Buckle تسمح بزمنين نحويين وبمعنيين أيضًا : "هم يلتوون هنا فعلاً" ، أو "تعال ، وألوى نفسك هنا" ؛ والالتواء buckle يمكن أن يكون مثل الحزام العسكرى ، من أجل النظام والعمل البطولى ، كما أن الالتواء buckle يمكن أن يكون مثل دولاب الدراجة ، بمعنى "إنه يجعل حركتها الطبيعية مشوهة ، وعاجزة وعديمة النفع" . الكلمة here (هنا) قد تعنى "فى حالة الطائر" أو "فى حالة اليسوعى" ؛ كما أن الكلم then (عندئذ) قد تعنى "عندما تصبح يسوعيًا" ؛ وكذلك الكلمة chevalier (فارس) تشخص إما النشاط الطبيعى أو النشاط الروحى ؛ المسيح وهو راكب قاصداً القدس ، أو الفارس عندما يكون مستعداً للطعن ، بيجاسوس أو العوسق .

وترتيبًا على ما سبق ، نجد فى الأبيات الثلاثة الأولى من سداسى الأغنية مثالاً واضحًا على الاستعمال الفرويدى للمتقابلات (المعكوسات) ، الذى يكون فيه أى شيئين متنافرين ، ولكنهما مرغوبين بشدة من منظومات الأحكام المختلفة ، ويتم الحديث عنهما فى أن واحد بكلمات تنطبق على كل منهما ؛ وبالتالى فإن الرغبتين كلتيهما تعطيان إشباعًا متعديًا ومستنفداً ، وتجبر منظومتى الحكم على الدخول فى صراع علنى أمام القارىء . قد نتصور أن عملية من هذا القبيل ، يمكن أن تقوم بعملية اختراق تصل من خلالها إلى مناطق تقع تحت البنية الكلية لفكرنا ؛ أو قد نتصور إنها يمكن أن تتحكم فى طاقات أعماق العقل ذاته . وفى ذات الوقت فإننا قد نشك فيما إذا كان بالإمكان تحقيق ذلك بطريقة فجة ومؤثرة جداً كما هى الحال فى هذه الأبيات الثلاثة ؛ هذا الاتحاد ، الهائل ، الذى يمثل على ما يبدو نقطة الاحتكاك فى ما بين العالمين اللذين يجرى تصورهما معًا ، يؤثر فى الإنسان إلى حد ما مثلما يؤثر الصياح فى المثل ، وربما تبدو هذه الأبيات لكثير من القراء بلا معنى إلى الحد الذى يجعلها بلا تأثير على الإطلاق . والأبيات الثلاثة الأخيرة ، التى تتنبأ بالوصول إلى حكم واحد فى الموضوع ، توصل الصراع بصورة أقوى وأجمل من الأبيات التى سبقت الإشارة إليها .

يبدو أن استعارة النار fire المغطاة بالرماد تلح على الجمال الذى تكتسبه النار fire عندما يتساقط الرماد ، ويتبدد من جديد نظامها المتأرجح ؛ وربما تلح الاستعارة أيضًا

على اللذة ، من منظور أن شيئًا من الحركة ، شيئًا من المخاطرة ، لمثل هذا السجين الساكن عن قصد ، لا يزال أمرًا ممكنًا ومحتملاً . أما الذهب gold الذى يستعمله الرسامون فى هالات القديسين فقد أدخل هنا عن طريق الجناس عنوة كيما يتوافق مع الجرح البليغ gash ومع المرارة gall لآلامهما الذاتية ؛ ومن هذا الانتصار المتأرجح نسقط من جديد مع الزنجفر(٢٠) إلى النزف(٢١) .

قصيدة جورج هربرت المذهبية على النقيض تمامًا من هذه المعاناة المتفاخرة التى لا حول لها ولا قوة ، وجورج هربرت يلجأ إلى نفس الأدوات التى استعملها هوبكنز . ففى قصيدة "التضحية" ، وبعظمة لم يتفوق أحد عليه فيها مطلقًا ، نجد أن مجموعات الصراع المتباينة الخاصة بعقيدة التضحية المسيحية قد صيغت ببساطة مؤكدة وسهلة ، وفى عظمة متينة غير مدعية ، يصعب وجودها فى أية مادة أخرى ، ولكنها فريدة نظرًا لإنجازها عن طريق سلسلة من الألعاب النارية المتقابلة ، وذهن يقفز كما لو كان برغوثًا . وقد جرت العادة أن تكون قصائد هربرت أكثر "شخصية" وأكثر نهضوية من هذه القصيدة ، كما أن المنظومة اللاهوتية فى هذه القصائد يقبلها المتلقى ويسلم بها تمامًا إلى حد أن يصبح الشاعر مجرد ناطق بها لا غير . وربما يكون ذلك ، باعتباره شرطًا تنفيسيًا وتوكيديًا ، أمرًا ضروريًا إن قدر لمثل هذه الدرجة من الغموض أن تصبح أمرًا معتادًا . والسبب فى ذلك أن القصيدة ، لحد الآن ، تعد خارج نظرية "الصراع" فى الشعر ؛ فالقصيدة تدعى ، مثل ما فيها من لاهوتية ، وجود صراعات ، غير أن مهمة القصيدة تتمثل فى إيراد حل عام لهذه الصراعات . المتكلم فى القصيدة ، هو المسيح ، الفاعل المذهبى ، كما تبث الحياة ، على مسرح مسرحيات المعجزات ، فى مكونات الطريقة التى تقوم على رتابة الإيقاع الغريب ، وبساطة القصد ، وحدة الشعور النادرة، وهى كلها مكونات تنتمى إلى التجريد البحثى .

اتهموني بخسة عظيمة

بأني تهجمت على المعبود ؛

من ذا الذي لم يفكر قط أن أية سرقة ؛

أكان ثمةَ قَط حزنٌ مثل حزني ؟

البعض يقول : أنني سويت المعبد

بالأرض في ثلاثة أيام ، ونهضت كما فعلت من قبل.

لماذا ، يستطيع من بَنَي *العالم* أن يفعل أكثر .

أكان ثمةَ قَط حزنٌ مثل حزني ؟

الأصل الإنجليزى :

They did accuse me of great villainy

That I did thrust into the Deitie;

Who never thought that any robberie;

Was ever grief like mine ؟

Some said that I the temple to the floore

In three days razed, and raised as before.

Why, he that built the world can do much more.

Was ever grief like mine ?

المتكلم هنا يتكلم ببساطة تستثير الشفقة ، مفاجأة بريئة مفادها أن الناس ينبغى عليهم أن يعاملوه بهذه الطريقة ، وفشل تام من جانبه فى فهم *القضية الموجهة إليه* ؛ وترتيبا عليه فإن الكلمة who (الذى) فى البيت الثالث وكذلك الضمير he (هو) فى البيت السابع يحققان مغزيهما بأنهما ينطبقان بنفس الدرجة على كل من I (المتكلم المفرد) و Deitie (المعبود) . ولكن قبل *أن* نأخذ الموقف بالبساطة *التى يأخذها بها* المتكلم يتعين علينا أن ندرس استعمال الكلمة rased (دُمر تدميراً كاملاً) وأن كانت تنطبق أو لا تنطبق على العمليتين المتقابلتين *الداخلتين* فى الموضوع ؛ كما يجب أن نتدبر *أيضاً أن* الاقتباس المأخوذ عن إرميا النبى والذى يجعل اللازمة refrain تشير أصلاً لا إلى المنقذ وإنما إلى مدينة أورشليم (القدس) الشريرة ، بعد أن تخلى الرب عنها ، وهى فى أيدى *أعدائها* من جراء *خطاياها* .

بعد ذلك يلومونى جميعًا ، بِنَفْسِ النَّفَسِ

الذي أعطيته لهم يوميًا ، حتى الموت ؛

وعلى ذلك فإن أدم ينيب تنفسي الأول :

أكان ثمةَ قَط حزنٌ مثل حزني ؟

اصغ كيف يصيحون بصوت عال وهم ما زالوا يصلبون ،
إنهم يصيحون ، بأنه لا يصلح لأن يعيش يومًا ؛
من لا يستطيع أن يعيش أقل من الخلود .
أكان ثمةَ قَط حزنٌ مثل حزني ؟

الأصل الإنجليزى :

Then they condemn me all, with that same breath
Which I do give them daily, unto death;
Thus Adam my first breathing rendereth :
Was ever grief like mine ?

Hark how they cry aloud still Crucify,
He is not fit to live a day, they cry;
Who cannot live less than eternally.
Was ever grief like mine?

العبارة me all (أنا كلى) تعنى : "إنهم يلومونني جميعًا ، إنهم يلومونى أنا كلى (فأنا القدس وأشتمل عليهم) ، إنهم يلومونني على الموت الكامل الذى لا أستطيع تحمله، إنهم يلومونى وبذلك فهم يتسببون فى دمارهم الخاص ، فأنا أعطيتهم النَّفَسَ يوميًا حتى مماتهم ، وفى الممات سوف أعطيهم أيضًا " ؛ ويترتب على ذلك أن يشتمل معنى الكلمة rendereth (يذيب) على "يدفعوا لى ثمنًا لقاء طيبتى" و "يسلم أنفاسه الأخيرة" ، سواء فى موتهم النهائى وفى قتلهم لى me الآن . هذا المزج نفسه بين حب المسيح والمخاوف الانتقامية التى لفكرة التضحية تبرز فى نصيحته لأصدقائه الأعزاء ألاً يبكوا عليه ، إذ إنه نظرًا because لبكائه عليهم ، عندما تخلوا عنه أثناء كربه ، فإنهم سيكونون بحاجة إلى دموعهم لأنفسهم .

لا تبكوا يا أصدقائي الأعزاء ، إذ إنى أنا الذي بكيت من أجلكم
عندما كانت دموعي كلها دمًا ، اللحظة التي كنتم فيها نائمين،

يجب أن تحتفظوا بدموعكم لحظوظكم .

أكان ثمةَ قَط حزنٌ مثل حزني ؟

الأصل الإنجليزى :

Weep not dear friends, since I for both have wept

When all my tears were blood, the while you slept,

Your tears for your own fortunes should be kept.

Was ever grief like mine ?

فى كلا الحالين ، بطبيعة الحال ، فإن تركيز المعنى الرئيسى على حنان المسيح الدافق ، والسبب الرئيسى الذى يجعل الدوافع كلها داخلة فى الموضوع هو عرض فكرة التضحية عرضاً قوياً وتخيلها تخيلاً جميلاً .

الآن أشفِ نفسك ، أيها الطبيب ، اهبط الآن ؛

واأسفاه ، لقد فعلت ذلك عندما تركت تاجي

وابتسامة الأب لك ، كي تستشعر تكشيرته .

أكان ثمةَ قَط حزنٌ مثل حزني ؟

الأصل الإنجليزى :

Now heal thyself, Physician,now come down;

Alas, I did so, when I left my crown

And father''s smile for you, to feel his frown .

Was ever grief like mine ?

المعنى الثانوى ("ليجعلك تستشعر") عبارة عن تنقيح لاحق، وهو فى مخطوطة وليامز "ليستشعر نيابة عنك" to feel for you.

المقطوعة الأخيرة تحتوي على معنى مزدوج قوي وبسيط :

ولكني أموت الآن ؛ الآن ، كل شيء انتهى .

وَيْلي ، خير الإنسان ؛ وأنا الآن أحني رأسي :

فقط دع الآخرين يقولون ، عندما أموت ،

أكان ثمةَ قَط حزنٌ مثل حزني .

الأصل الإنجليزى :

But now I die; Now, all is finished.

My woe, man''s weal; and now I bow my head:

Only let others say, when I am dead,

Never was grief like mine.

الإنجليزية ليس فيها أى شكل واضح يقابل الشكل اللاتينى Oratio obliqua (الخطاب المنحرف) . قد يرغب المتكلم فى ألا يفوق أى حزن آخر حزنه من بين الإنسانية التى يرثى لها ، "بعد موت المسيح ، قد لا يكون هناك مطلقًا حزن مثل حزن المسيح" . قد يرغب ، ترتيبًا على ذلك ، فى أن يقولوا say ذلك ، وأنه قد يكون متأكدًا من معرفة ذلك ؛ وقد يكون متأكدًا من كنيسة يمكن أن تكون بمثابة مجلس رنان ومدو لكربه وألمه ؛ أو قد يكون المتكلم يعنى صفة الملكية mine (لى) باعتبارها حصة من الآخرين others وبذلك يصبح المعنى ، "ليكن هناك فقط ثواب وعقاب ، دع أولئك الذين آلمونى يقولون : إن الحزن لم يكن مثل حزنهم ، فى اليوم الذى ينبغى أن يزيد الحزن فيه على حزنى" . (ليت هذا الرجل لم يولد قط .) .

أنا لست على يقين من مدى قبول الناس لهذا المعنى المزدوج ؛ ولكنى على يقين فقط من أننا بعد أن نفهم هذا المعنى المزدوج ، بعد أن نكون قد استشعرنا ذلك الصراع الأخير بوصفه صوتًا ، لن يكون بوسعنا قراءة القصيدة دون أن نتذكر أنها احتمال من الاحتمالات . وحتى نستطيع الوقوف على المعنى الناتج عن هذا التناقض الظاهرى الكامل ، يتعين علينا أن ندرس طريقة توظيف هذا المعنى بوصفه عقيدة دينية، "لقد جعل المسيح الجميع آمنين ، إن حملاً أنزل من على أكتافنا ، وإننا لهذا السبب نفسه والذى يعد سببًا ملحًا ، ينبغى أن نكون حريصين . إن الخلاص بالإيمان؛ وهذا يعطى الأعمال أهمية لا تطاق" . أيها الموت ، أين لدغتك ؛ نظرًا لأن الموت الثانى مرعب إلى ما لا نهاية" . قد نقول إن هربرت الدِّيِّن لم يكن يقصد تناقضًا من هذا

القبيل ، لأنه كان سيعتبره نوعًا من الكفر ، ولأنه كان ينظر إلى هذا الدين نظرة "مرحة" متفائلة . من المؤكد أن من الصعب أن نقطع إن كان الشاعر واعيًا لمضمون بعينه فى أعماله ، إذ أن لديه أشياء أخرى كثيرة يفكر فيها ؛ ولكن فيما يتعلق بالاعتراض الأول ، فإنه من قبيل التعصب فقط أن نجعل المسيح يصر على لعن الأشرار وإدانتهم (برغم أنه قد يكون من قبيل الكفر ، بسبب عدم التكافؤ ، أن نجعل المسيح يصر على اللعن هنا دون أن يصر بحزم أكثر فى ذات الوقت على عكس هذا اللعن) ؛ وفيما يتعلق بالاعتراض الثانى ، صحيح أن هربرت عبارة عن صرار ليل موجود فى ضوء الشمس ، غير أننا متعودون على الصدمة التى تصيبنا عندما نكتشف عادات المخلوقات التى من هذا القبيل ؛ فهذه المخلوقات أكثر وحشية مما تبدو (٢٢) .

إن ذكرى قوة الرب Jehovah المنتقمة تعنى رنينًا لصوت قوة المسيح الرحيمة ، حتى عندما لا نستطيع العثور على التأثيرات اللفظية الجميلة الأخيرة التى من هذا القبيل :

هيرود يجلس في حكم ، بينما أقف أنا ؛

يفحصني بيد مراقبة .

أنا أطيعه ، من يأمر على الأشياء الأخرى كلها .

أكان ثمة قط حزنٌ مثل حزني ؟

الأصل الإنجليزى :

Herod in judgment sits, while I do stand:

Examines me with a censorious hand.

I him obey, who all things else command.

Was ever grief like mine?

حتى فى بيت هادئ من قبيل البيت الثانى نجد ضمير المفعول المتكلم المفرد me يدوى بغطرسة احتقارية منتصرة - "سخافة الشىء وتفاهته" - كما نجد فى البيت أيضًا صدى آخر من أصداء التخلص السابق ، من منظور أن موقفه من الإذعان قبل هيرود Herod هو من المواقف التى تعطى حرية الحركة والتلاعب لكل من يده اليمنى

وذراعه الممتدة ؛ معنى ذلك أنه سيكون أكثر غضبًا فى حكمه Judgement من قضاته ؛ بمعنى أن الإنسان يمكن أن يقف stand ليمارس القوة ، كما يعانى منها أيضًا .

لماذا ، قيصر ملكهم فقط ، وليس أنا .

لقد شق صخرة حجرية عندما كانت جافة ؛

ولكن بالتأكيد لم تكن قلوبهم ، مثلما سأحاول بجد .

أكان ثمةَ قَط حزنٌ مثل حزني ؟

الأصل الإنجليزى :

Why, Caesar is their only king, not I.

He clave the stony rock when they were dry;

But surely not their hearts, as I well try.

Was ever grief like mine ؟

التركيز فى هذه المقطوعة هو الذى يجعلها قوية بالشكل التى هى عليه . والبيت الأول من هذه المقطوعة يعد جزءًا من دفاع المتكلم أمام قضاته : "أنا لست محرضًا سياسيًا" . وفى مرارة هذا الدفاع ، إن مملكته ليست من هذا العالم ، يجعل المتكلم قيصر يتوحد مع سيدنا موسى باعتباره القائد المختار لإسرائيل (آه لا ، لقد كان القيصر هو الذى أعطاهم ماء الحياة ؛ أنا لست سوى مواطن أمين") ، وعن طريق هذا التهكم فإن كلا من القوة الأرضية للغازى والعقلانية القانونية للفريسيين (٣٢) Phari-sees تصبحان متضادتين مع كل من رحمة المسيح الأكثر عمقًا وسبر أعماق القلوب الأكثر عمقًا الذى يتسبب فيه ؛ قد أَشُقُّ قلوبهم I may cleave their hearts برقَّتى أو بيأسهم .

آهٍ ، كيف يعذبوني ! ومع ذلك فإن رقتي

تضاعف كل سوط ؛ ومع ذلك فإن مرارتهم

تطوي حزني إلى غموض .

أكان ثمةَ قَط حزنٌ مثل حزني ؟

الأصل الإنجليزى :

Ah, how they scourge me !yet my tenderness
Doubles each lash; and yet their bitterness
Winds up my grief to a mysteriousness.
Was ever grief like mine ?

تضاعف doubles، لأنى أحس الألم بسهولة ، لأنى أحس بالألم لأنهم قساة إلى هذا الحد ، لأنى أحس أنه من المؤلم أن يكونوا على هذه الدرجة من الظلم ، لأن رقتى تثير غضبهم ، لأن رقتى (بحكم كونها قوة فى الحقيقة) سوف تعيد إليهم كل ضربة بنفس القدر ، لأنى آخذ على عاتقى هذه الآلام أيضًا . غموض mysteriousness، لأن المرارة التى فيهم (لأسباب مختلفة) أو التى تعزى إليهم تنتج حزنًا لا يستطيعُ أحد أن يسبر غوره ، أو لأن هذا الغموض يضفى على هذا الحزن طابعًا دراميًا محولا إياه إلى شكل يمكن أن يكشف عن نفسه (كما هى الحال في استبداء الأسرار) للجمهور (نظرًا لأن المعذبين هم أيضًا جمهور) ، يمكن أن يَتَلَوّى مثل وتر لينتج موسيقى ، وتتردد أصداؤه في الذهن ، بصورة متكررة ، بوصفه شكلا من أشكال المعاناة .

أنظر هم يبصقون عليَّ بحكمة مُحْتَقِرة
أنا يا من أعطيت الأعمى برضابي أعينًا ،
تاركًا عماه لأعدائي .
أكان ثمةَ حزنٌ قط مثل حزني ؟

الأصل الإنجليزى :

Behold they spit on me in scornful wise
Who with my spittle gave the blind man eyes,
Leaving his blindness to mine enemies.
Was ever grief like mine?

تركه لعماه عنادًا ، يجعل التصور ، بوصفه حكمًا قاسيًا على أعدائى ، يتضمن أن الأعداء يتعين عليهم ترتيبًا على ذلك أن يبصقوا عليَّ ومن ثم يرتكبون خطيئة .

(اغفر لهم يا إلهى ، فإنهم لا يعرفون ما يفعلون .) هاتان الحادثتان متقابلتان ، أو كونهم سيبصقون عليَّ فهذا شقاء بحد ذاته ؛ فهم عندما يبصقون عليَّ فإنهم سيحددونى كبشًا للفداء ، ويؤكدون انتصارى وعتقهم ؛ كما أن البصق ، فى الحالتين ، كان الهدف منه إبراز توحدى مع الإنسان . سرعة المنهج method الذى انتهجه هربرت واستقلالية هذا المنهج وإحكامه هى التى تمكننى من تناول دوافع لها مثل هذا البعد والتعقيد بالشكل التى هى عليه فى هذه المقطوعة .

ثم ألبس على رأسي تاجًا من الأشواك ،

لأن هذه هى الأعناب التي يحملها صهيون ،

برغم أني زرعت بستاني ورويته هناك .

أكان ثمة قَط حزنٌ مثل حزني ؟

الأصل الإنجليزى :

Then on my head a crown of thorns I wear,

For these are all the grapes Zion doth bear,

Though I my vine planted and watered there.

Was ever grief like mine ?

هكذا تستقر لعنة الأرض الكبرى في سقوط آدم

على رأسي ، وعليه فأنا أمحوها كلها

من الأرض إلى جباهى ، وأتحمل العبودية .

أكان ثمة قَط حزنٌ مثل حزني ؟

الأصل الإنجليزى :

So sits the earth"s great curse in Adam"s fall

Upon my head, so I remove it all

From the earth on to my brows, and bear the thrall.

Was ever grief like mine?

أشـواك thorns اللعنة على آدم ، الأعناب البـرية للمـدينة الشـريرة التى هـددها أشـعـيـا Isaiah بالدمـار ، والتـاج المصنوع من أوراق الأعناب عند المعـربدين الدينسيين Dionysiac (والتراجيديين الذين انحدروا منهم) ، كل ذلك رفع من كل أنحاء الدنيا ليوضع فوق رأس المسيح ، وبالمثل أيضًا ، فى منتصف المسافة ؛ إن العالم لم يعد بعد مركزًا لرؤية الإنسان ، طبقًا للفلك الكوبرنيقى Copernican. الإنجاز هنا لا يتمثل فقط فى مسألة تجميع كل هذه الإشارات إلى بعضها ، وإنما فى الحفاظ عليها فى إطارها المكون من عناصر رتيبة مثيرة للشفقة ، ثبات النظرة الخارجية العقدية ذات الروعة المباشرة الفاجعة للقلب .

هم يحنون ركبهم لي ، ويصيحون ، مرحبًا ، أيها الملك !

أيا كان ذلك الذي تجلبه السخرية والاحتقار

فأنا الأرض ، الحوض الذي سيندفع إليه .

أكان ثمةَ قَط حزنٌ مثل حزني ؟

إلا أنه نظرًا لأن صولجانات الإنسان هشة مثل القصب ،

وتيجانها كلها شائكة ودامية كل أعمالها ،

فأنا ، يا من أكون الحقيقة ، سأحول أعمالهم إلى حق

أكان ثمةَ قَط حزنٌ مثل حزني ؟

الأصل الإنجليزى :

They bow their knees to me, and cry, Hail, King !

Whatever scoffs or scornfulness can bring

I am the floor, the sink, where they it fling .

Was ever grief like mine ?

Yet since man''s sceptres are as frail as reeds"

And thorny all their crowns, bloody their deeds,

I, who am Truth, turn into truth their deeds.

Was ever grief like mine ?

أنا ، رحمة منى ، أجعل خطاياهم قليلة إلى أدنى حد ممكن ، أفكر بحق أنى ملك ، وعليه أكون جديراً بالسخرية ، والسبب فى ذلك أن الملوك جميعهم دونيون على هذا النحو (ضعاف ، منبوذون أو مكروهون) ؛ لأنى ملك الملوك ، وجميع الملوك أقل منى أو دونى ؛ أو جدير بالاحتقار نظراً لأن كل الملكية الحقيقية الأخرى تستمد قوتها من ملكيتى الاحتقارية المنبوذة (الحق السماوى للملوك ، على سبيل المثال ، وتخفيف الاستياء الشعبى فى ظل سادة الحكم السيئ). لقد وحّد المتكلم هيرود مع بيلاطس Pi-late، "الذى صداقته هى عداوة" ، والذى يكشف ثوبه الملكى القرمزى أن دمه فقط هو الذى يمكن أن "يصلح تحلل الإنسان" .

آهٍ كلكم يا من تمرون بي ، انظروا وناظروا ؛

سرق الإنسان الثمرة ، ولكني يجب أن أتسلق الشجرة

شجرة الحياة ، للجميع ولكنّي وحدي فقط .

أكان ثمةَ قَط حزنٌ مثل حزني ؟

الأصل الإنجليزى :

Oh all ye who pass by, behold and see;

Man stole the fruit, but I must climb the tree,

The tree of life, to all but only me.

Was ever grief like mine ?

أخيراً فإن البيت الأول من هذه المقطوعة ، مع أثر من التأليه ، يورد العبارة المأخوذة عن إرميا النبى . فالمتكلم يتسلق الشجرة لكى يعيد دفع ما سرق ، كما لو كان يحاول إعادة التفاحة إلى مكانها ؛ غير أن العبارة بحد ذاتها تتضمن أنه يقوم بعملية السرقة ، إلى حد أنه بعيد عن اللاخطيئة يصبح بروميثيوس Prometheus والمجرم أيضاً . فإما أنه سرق نيابة عن الإنسان (فهو الذى ظهر مخطئاً ، وأُمسك به على الشجرة) أو أنه يتسلق إلى الأعلى شأنه شأن جاك على أعواد الفول ، آخذاً معه شعبه إلى السماء . والعبارة فيها شكل من أشكال التواضع العجيب يجعلنا نرى المتكلم وكأنه ابن المنزل ؛ ومن المحتمل أن يكون هربرت يسير على نهج تقاليد العصور

الوسيطة التى مفادها أن الصليب كان مصنوعاً من خشب الشجرة المحرمة . والمسيح يبدو طفلاً فى هذه الاستعارة ، لأنه ابن الرب ، ولأنه يستطيع أخذ التفاح دون أن يكون سارقًا له فى واقع الأمر (رغم أن الشك يدور من حول هذا الموضوع) ، ونظر أيضًا للتداعيات العملية والمنزلية التى لمثل هذه الضرورة ، ولأنه أصغر من الإنسان بشكل واضح ، أو لأنه أصغر من حواء على أية حال ، الإنسان الذى يستطيع أن يقطف الثمرة دون أن يتسلق الشجرة . وهذا بدوره يوفر إضحاكًا وبراءة مثيرين للشفقة والعطف (باستثناء أنك تتسلم مملكة السماء وأنت طفل صغير ، ولن تدخل فى لا حكمه وأنت هناك) ؛ وعلى الجانب الآخر فإن الطفل الذى يسرق من بستان أبيه يعد رمزًا لسفاح القربى ؛ وفى شخص المسيح نجد أن أقصى أعمال الخطيئة مرتبط مع أقصى أعمال الفضيلة . وهكذا نجد أن المسيح يصبح مذنبًا بطريقتين الواحدة إثر الأخرى ؛ ثم نصل بعد ذلك إلى التضاد الأخير :

أنظر هنا أنا أُعَلَّقُ ، متهمًا بعالم من الخطيئة

أعظم العَالَمَيْن . . .

الأصل الإنجليزى :

Lo here I hang, charged with a world of sin

... The greater world of the two

بوصف المتكلم هو المسيح الكامل ؛ وبوصفه كبش الفداء والبطل التراجيدى ؛ وبوصفه محبوبًا لأنه مكروه لأنه يشبه الرب ؛ يُخَلِّص من الأذى لأنه أُوذى ؛ يؤذى من آذوه لأنه رحيم ؛ مصدر كل القوة للبشر لأنه عندما يقبل ذلك يبالغ فى ضعفهم ؛ ولأنه منبوذ ، فإنه يخلق احتمالية المجتمع .

أقضي نَفَسي الأخير بين اثنين من اللصوص ،

مثل ذلك الذي يعاني من شيء من السرقة .

وأسفاه ! ما الذي سرقته منك ؟ الموت :

أكان ثمةَ قط حزنٌ مثل حزني ؟

الأصل الإنجليزى :

Between two theeves I spend my utmost breath,

As he that for some robberie suffereth.

Alas !what have I stolen from you ? Death:

Was ever grief like mine ?

يتناول جورج هربرت فى هذه القصيدة فكرة العقل البشرى البالغة التعقيد والضاربة الجذور ، مستخدماً لذلك الوسائل اللازمة وبالمستوى المطلوب .

الهوامش

(١) قد يقال : إن التناقض يتعين أن يشكل وحدة أكبر إلى حد ما إن أردنا للأثر النهائى أن يكون مشبعًا ومرضيًا . ومع ذلك فإن مسئولية حل التناقض يمكن الإلقاء بها بشكل كبير على الطرف المستقبل . وبوسعنا ، بطبيعة الحال ، تقديم الكثير من الحيرة الفلسفية عن حل هذه التناقضات . والتقليد الألمانى المتبع فى حل مثل هذه التناقضات مبنى على الأفكار الهندية ، متمثلة فى البوذية على أفضل نحو . ولكن أستطيع القول إن النص هنا فيه من التنظير الكثير الكثير .

(٢) يترجم المرحوم الدكتور حسن عثمان الفقرة المأخوذة من الأنشودة الرابعة والثلاثين الأبيات ٧٦ – ٧٩ على النحو التالى :

ولما وصلنا إلى موقع ينحني فيه الفخذ عند ضخم الردف ،

اتجه دليلي برأسه في صعوبة وجهد ،

حيث كانت هناك ساقاه ،

وتشبث بالشَعر كرجل يبرهن صُعدًا حتى ظننت أننا نعود ثانية إلى الجحيم .

دانتى إليجرى، الكوميديا المقدسة ، النشيد الأول ، الجحيم ، دار المعارف، مصر ، ١٩٥٥ صفحة ٤٢٩ .

(٣) الموزيه Muse: إحدى الإلاهات التسع الشقيقات اللواتى يحمين الغناء والشعر والفنون والعلوم (فى الميتولوجيا الإغريقية) . (المترجم)

(٤) إعادة الملكية فى إنجلترا Restoration عام ١٦٦٠ م عندما رقى العرش الملك تشارلز الثانى ويقصد به أيضًا عهد الملك تشارلز الثانى (١٦٦٠ - ١٦٨٥ م) وأحيانًا عهد الملك جيمس الثانى (١٦٨٥ - ١٦٨٨ م) أيضًا . (المترجم)

(٥) أنا أفهم أن هذا التحليل متقن تمامًا ، ومع ذلك فأنا لا أفهم إن كان هذا البيت يعنى شيئًا آخر (شيئًا أقل) إذا ما تناولا جديًا على أنه يعنى شيئًا بحق .

(٦) له علاقة بالمذهب الرواقى الفلسفى الذى أنشأه زينون حوالى عام ٣٠٠ ق . م . والذى قال بأن الرجل الحكيم يجب أن يتحرر من الانفعال ولا يتأثر بالفرح أو الترح وأن يخضع من غير تذمر لحكم الضرورة القاهرة . (المترجم)

(٧) الحبَّار : بفتح الباء هو أثر الضرب فى جسم المضروب (المترجم)

(٨) أحد الشياطين السبعة الرئيسيين (فى أساطير القرون الوسطى) . (المترجم)

(٩) قال أحد النقاد إن تفسيرى هنا خاطئ لأن المقصود هو أن يصرخ الممثل فزعًا لا كما يفعل طفل متعب . ومن المؤكد أن "طفلاً متعب" تعد إلى حد ما بعيدة عن الموضوع . ولكن كلما علا صراخ الممثل بالكلمات المنبورة قل سماع الجمهور للكلمات غير المنبورة التى من قبيل أداة النفى "لا" Not

وقد بدأت لغات كثيرة تستعمل للتعبير عن النفى أشكالاً جديدة ، نظراً لتزايد صعوبة سماع الأشكال القديمة لأنها غير منبورة . ومن هنا تستعمل الفرنسية الكلمة pas، كما تستعمل اللغة الإنجليزية الفعل do مع أداة النفى . وهذا دليل واضح على أن النفى غير المنبور يضيع فى معظم الأحيان بطريقة غير مناسبة . ولهذا السبب ، فإن المراسلين الصحفيين يرسلون بصورة منتظمة برقياتهم بشكلها النحوى المكلف بدلاً من تكرار أداة النفى .

(١٠) المقصود هنا هو فينوس ، ربه العشق والجمال عند الإغريق (المترجم)

(١١) يبدو أنى أخطأت نقطة تناول الأغنية ككل . فالملابس الظاهرية للثلج هى بمثابة حماية لزهور الربيع القادم ، ومن هنا لا تكون بحاجة إلى البكاء عليها .غير أن هذا الأمل اللاهوتى للميت فى القصيدة يعمل كمصدر للعواطف الجياشة فى حين أننا نفكر فى هؤلاء الناس الذين فى ذهن أوفيليا .

(١٢) المغزى هنا يتمثل فى أن أوفيليا عندما ألقت هذا الحجر رسخت نفسها عند الجمهور على أنها شخصية قد تلقى المزيد من الأحجار الهامة فيما بعد .

(١٣) الكوكل : نبات ينمو فى حقول القمح . (المترجم)

(١٤) اقتبست القصيدة كلها بصورة متدرجة .

(١٥) ربما كان كراشو قد ضحك منى على ما فعلته هنا . كان يمكن له أن يقول إن الإنجليز إقليميون دومًا ، ولما كان كراشو باحثًا أوربيًا فقد كان يثرى اللغة بمقطوعة معتادة من الشعر المضاد لشعر الإصلاح الدينى فى القرن السادس عشر . ومع ذلك فأنا أرى أن الزعم بأن ذلك يرجع إلى ذوقه الراقى لن يقلل من غرابة الأعراف التى كان يستعملها .

(١٦) آمل ألا أزعم فى هامش آخر أن الحيرة فيما يتعلق بتعريف مصطلح "الغموض" كانت قد انتهت بمضى الكتاب ، بغض النظر عن بعدى عن حلها .

(١٧) الإبيجرام Epigram: قصيدة قصيرة مختتمة بفكرة بارعة أو ساخرة (المترجم)

(١٨) من هذا المثال والمثال الذى يليه يمكننى القول أن كراشو لم يكن يحتذى نماذج معاصرة من الأدب الكاثوليكى الأوربى .

(١٩) ترنيمة لاتينية تصور يوم الحساب وتنشد فى القدّاس المقام عن روح ميت عند النصارى . (المترجم)

(٢٠) الزنجفر vermillion: صبغ كبريتور الزئبقيك قرمزى اللون (المترجم)

(٢١) يكاد يكون هذا التحليل كله من أجل تجهيز الخلفية ؛ والمحك هو الكلمه buckle. ما الذى كان يمكن أن يقوله هوبكنز لو أنه اطلع على هذا التحليل؟ ربما كان ذلك بمثابة المثال غير المناسب بحق فى الكتاب. وإذا ما كنت أنا على حق ، فأخشى أنه كان سينكر غاضبًا أنه كان يقصد "مثل دولاب الدراجه" ، وأنه بعد الكثير من تعذيب الضمير الذاتى كان لا بد أن يقمع القصيدة كلها .

(٢٢) القصيدة تجعل المسيح الذى يعانى ويتشوق يقول : "أنا رب المضيفين" ـ "الذى لم يفتقد بعد ذلك الذى يمكن أن أعاقبه" ـ "هم فىَّ ينكرون على أنفسهم ك الشفقه" ـ "يرون كيف أن البصق يفسد الأشياء" . إن التحليل هنا لا يستحضر أى شىء مخبأ . هذا لا يعنى ، بطبيعة الحال ، أن نقول : إن هربرت يمكن أن يكون قد مرر ذلك للطباعة . ويبدو أن هربرت ، فى بعض الأحيان كانت تمرر إليه أعمال القراء عن طريق السلطات الرسمية ، وأن من الطبيعى له جداً أن يقرر إن كان ما أكتبه يتعين أن ينشر أو لا يقرر ما كان ينبغى أن يكون عليه .

(٢٣) واحده فُرِّيسى من طائفة من يهود عهد المسيح عرفت بتمسكها بالطقوس وبالتقوى الكاذبة (المترجم).

(٨)

يتعين على أن أكرس هذا الفصل الأخير لأورد فيه بعض الملاحظات عما أفعله ؛ عن الظروف التى يصبح الغموض فى ظلها صحيحًا ، وعن المدى الذى يصبح فهم الغموض عنده ذا أهمية كبيرة ، وعن الطريقة التى نفهم بها الغموض .

وفيما يتعلق بالظروف التى يصبح الغموض فى ظلها صحيحًا نجد أن المقدمة الواردة فى كتاب شعر أكسفورد الذى نشر فى العام ١٩٢٧ الميلادى ، أوردت التقابل بشكل واضح جدًا ؛ أوردت أن هناك «صراعًا منقيًا ، بين المعنى الدلالى denotary والمعنى الضمنى connotary للكلمات بمعنى ، بين مذهب التقشف الذى يميل إلى قتل اللغة وذلك عن طريق تجريد الكلمات من كل التداعيات ومذهب اللذة الذى يميل إلى قتل اللغة عن طريق تشتيت معنى الكلمات وتبديده فى ظل تكاثر التداعيات وزيادتها» . ويبدو أن جميع المناهج التى استعملتها تسلم بأن اللغة الشعرية كلها يمكن إغواؤها فى تداعيات إلى حد معلوم ؛ وأنا عند هذا الحد يتعين علىّ أن احترم القوة المعاكسة وأقدرها .

من الواضح أن المعانى الفرعية كلها يجب أن تكون معانى علاقية ؛ والسبب فى ذلك فى أى شىء (عبارة ، جملة ، قصيدة) نقصد له أن يكون وحدة يتعين أن يكون توحيديًا unitary بدوره ، لابد أن يمثل نسقًا order واحدًا من أنساق العقل . وهذه الوحدة تعد مهددة فى المواقف المعقدة ؛ بمعنى أنك تفكر فى أشياء عدة ، أو أنك تفكر فى شىء واحد بطرق عدة . ويمكن تقديم شكل من أشكال الوحدة عن طريق معرفة مشروع يمكن لجميع الأشياء أن تحدث فى إطاره ؛ حتى يصبح المشروع نفسه ذلك الشىء الذى تجرى دراسته وتدبره . ونستطيع أن نقول بشكل عام أنه إن قدر للغموض أن يكون توحيديًا فلابد أن تكون هناك «قوى» تمسك عناصر هذا الغموض إلى بعضها ، وأنه يتعين على عندئذ ، وأنا أدرس ضروب الغموض ، أن أكون قد ناقشت

ماهية هذه القوى ، وهل هى كافية أم لا . ولكن الموقف فى هذا الفصل مثله فى هذا الفصل مثله فى الفصل الأول ، يتعلق بالإيقاع ؛ إنه من الصعب أن نوضح بالتفصيل الطريقة التى يعمل بها الإيقاع ، وبوسعنا أن نصل إلى النتيجة نفسها عن طريق توضيح آثار الإيقاع على معنى الكلمات .

نستطيع أن نقف على شىء من التوازى فى الطريقة التى تجعل الروابط المنطقية (العبارة ذات الشكل المنطقى علاوة على المضمون المنطوق) فى العادة غير ضرورية وخادعة فى معظم الأحيان نظراً لبساطتها المفرطة . حذف صفة قد نحتاجها مثل therefore (لذلك ، بناء عليه ، إذن) ونبر الصفة although (مع أن – بالرغم من) ؛ يجعل الرابطين ضمنيين إذا ما وردت الجملتان الواحدة تلو الأخرى . وبالمثل أيضاً فإن الناس معتادون على أن يحكموا حكماً آليًا على القوى التى تمسك مجموعة مختلفة من الأفكار إلى بعضها ؛ فهم يشعرون ، إذا ما حللوا هذه الأفكار ، أنهم يعرفون كل شىء عنها ؛ وبناء على ذلك ، فإن كل عنصر من العنصرين ، يعرِّف العنصر الآخر ويحدده ، كما يسهل العثور على كلمات للأفكار أكثر منها القوى . إن غالبية ضروب الغموض التى أوردتها فى هذا الكتاب تبدو لى جميلة . وأنا أرى ، بناء على هذا ، أننى قد أوضحت بالأمثلة ، عندما كنت أستعرض طبيعة الغموض ، طبيعة القوى التى تصلح لجعله متماسكاً . وقد يكون من قبيل الاصطناع تماماً إن حاولت تحقيق ذلك بعكس الطريقة التى استعملناها ، وقد يكون من الممل أيضاً أن نحاول تحقيق ذلك بالطريقتين فى آن واحد. وأود فقط ، أن أقول هنا ، تأسيساً على ذلك : إن «القوى» المتخيلة تحليلاً ضعيفاً والتى من هذا القبيل ضرورية لكية القصيدة ، ولا نستطيع مناقشتها بلغة الغموض أو فى ضوئه ، والسبب فى ذلك أن هذه القوى تعد مكملة للغموض . ولكننا عندما نناقش الغموض ، فإننا نوضح الشىء الكثير عن هذه القوى . فوجود التقابل ، بصفة خاصة ، لابد أن ينطوى على وجود التوتر ؛ وكلما زاد التقابل ، زاد التوتر ؛ وهذا التوتر لابد من نقله ودعمه بطريقة أخرى غير التقابل .

الغموض ، إذن ، ليس شيئًا مرضيًا فى ذاته ، ولا هو ، إذا ما اعتبرناه وسيلة بحد ذاته ، شىء يمكن أن نحاوله ؛ ويتعين أن ينشأ فى كل حالة ، وأن يكون مُبَرَّراً ، من المتطلبات الخاصة للموقف . الغموض ، من الناحية الأخرى ، شىء يزداد احتمال تبريره كلما زادت أهمية المواقف وقيمتها . وعليه ، فإننا نستطيع أن نقول الكثير دفاعاً

عن ممارسة «محاولة عدم الغموض» ، وأنا أزعم أن غالبية الشعراء الذى تطرقت إليهم بالدراسة ساروا على هذا المنهج. إذ من المحتمل أن يوصل ذلك إلى نتائج أكثر مباشرة وأكثر تواصلاً ومن ثم أكثر رسوخًا ؛ إن محاولة عدم الغموض هى تأمين ضرورى فى مواجهة تكلف الغموض بدون مناسبة ، كما تسفر هذه المحاولة عن ضروب من الغموض أكثر جدة إذا ما توافرت الفرص المناسبة لذلك . ولكن عبارة «عدم محاولة الغموض» هى ، بطبيعة الحال ، عبارة غير محددة تمامًا وخادعة ؛ فهى تنطوى على جميع أنواع المشاكل التى تتصل بما يمكن أن يحاوله ويفعله الشاعر ، كما تتعلق أيضًا بمقدار وعيه لنشاطه ، كما تتعلق أيضًا بذلك المقدار من نشاط الشاعر الذى يكون واعيًا له إ ذا ما حاول أن يكون غامضًا . وفى ظنى أن الوسائل التى درستها تعد مفيدة جداً للنقاد ، ولكن مما لاشك فيه فإن هذه الوسائل تترك أى شاعر من الشعراء فى وضع صعب . والإيمان بهذه الوسائل حتى فى النثر عرضة لأن يُنتج نوعًا من القذارة المذهبية ؛ إذ إن مثل هذه الطرق تغرى الإنسان بتسجيل شكل من أشكال التشوش الذهنى على أمل أن ينقل مثل هذا التشوش المعنى بشكل أسرع .

وفيما يتعلق بالأهمية الزائدة لدراسة الغموض ، قد يكون من السهل أن نقف موقفًا منذراً ، ونقول إن اللغة الإنجليزية بحاجة ماسة ، فى واقع الأمر ، إلى تنشئة من المحلل . ولكون اللغة الإنجليزية ثرية دومًا وغير مرتبة فإنها سرعان ما تصبح ثرية وغير مرتبة جداً ؛ ولكون اللغة الإنجليزية خلواً من الوسائل المناسبة التى توضح النحو المقصود ، فإنها سرعان ما تتخلص من الوسائل القليلة التى فيها ؛ ميل اللغة الإنجليزية إلى أن تقول أكثر من معنى آخذ فى الازدياد ، كما أن رغبة هذه اللغة فى التوقف واستبعاد المعانى المحتملة الأخرى آخذة فى التناقص . إن دراسة موجزة للروايات توضح أن اللغة الإنجليزية ، بوصفها لغة يتكلمها المتعلمون قد بَسَّطت نحوها خلال القرن الماضى إلى درجة غير عادية . يقول الناس فى بعض الأحيان ، إن الكلمات تستعمل الآن وكأنها طاولات مسطحة ، وبطريقة تتجاهل رقة هذه الكلمات ؛ يقولون : إن استعمال الإنجليزية لمفرداتها آخذ فى التناقض ، وإن استعمالها للكلمات ينصب على الكلمات الأكثر فجاجة . غير أن هذه التسطحية الصحافية لا تعنى أن الكلمات لها معان بسيطة ، فقط ذلك المعنى المستعملة فيه الكلمة ، مثلما تقف الكلمة على بعد ، لتمثل كتلة معقدة وغير واضحة من الأفكار والمنظومات التى لا يتوافر للصحفى الوقت لفهمها . ويجوز أن نتوقع أن تقلل العلوم التطبيقية من غموض اللغة ؛

لسببين أولهما تقليد الوضوح الذى تسير عليه هذه العلوم وثانيهما أن جزءًا كبيرًا من رطانة هذه العلوم له ، إن لم يكن له معنى واحد فقط ، فى جميع الأحوال ، خلفية واحدة أو وجهة نظر واحدة . ومع ذلك ، فإن المفردات التى من هذا القبيل لا تدخل فى إطارت مفردات الاستعمال العلم ؛ لأنها تعمل فقط وكأنها تأثير مزعج إضافى على المفردات المستعملة بالفعل . لقد بدأت الإنجليزية فى التحول إلى كل إجمالى من المفردات سائبة العلاقة فيما بينها فقط ، وأن هذا الكل يحتوى على الكثير من الكلمات المشتركة ، إلى الحد الذى يهدد بخطر الغموض الطارىء ، وأن ذلك يحتم علينا على نأخذ فى حسباننا تمامًا تلك الزمرة الصغيرة التى يكتب لها المؤلف ولعل وسم الكثير من الكتابات الصادرة مؤخرًا بأنها غير مفهومة تمامًا من لا شىء سوى وجهة النظر المقصدوة يجىء بمثابة إعلان الحرب على ذلك .

ويعد المانشيت الصحفى أوضح مثال على زيادة عدم الوضوح فى اللغة الإنجليزية وتدمٌجها وافتقارها إلى التباينات المنطقية . ويحضرنى هنا عنوان صحفى رئيسى (مانشيت) يقول :

كارثة مؤامرة قنبلة قاتل إيطالى

الأصل الإنجليزى :

ITALIAN ASSASSIN BOMB PLOT DISASTER

فى هذا المانشيت نجد الإنجليزية مستعملة استعمال منظومة مبنية من المفردات الرئيسة ، التى تعطى معانى خاصة بواسطة الصفات المستعملة استعمال الأسماء فى مواقع البدل ، أو ربما نجد منظومة مُغرَّاة ، تعنى كل كلمة فيها جملة ، كما هى الحال فى لغة الإسكيمو . لقد قيل لى إن المانشيتات الأمريكية ، مهما كان غموضها ، جمل فى المعتاد ؛ ولكن الطريقة البريطانية أكثر اكتمالاً من الطريقة الأمريكية . والكلمتان plot (مؤامرة) و Bomb (قنبلة) يمكن أن تكونا استمين أو فعلين ، ويغلب عليهما أن تكونا صفتين ، كما يغلب عليهما هنا ألا تمثلان شيئًا محددًا . نحسب في البداية أن هناك كلمتين أو جملتين ، وأن فاصلة منقوطة سقطت كما هى الحال فى البرقيات وبذلك يصبح معنى المانشيت : «سأحكى لك ، لقاء البنس الذى تدفعه ، عن القاتل الإيطالى وكارثة مؤامرة القنبلة الشهيرة» ولكن القاتل assassin ، على قدر ما أذكر ، لم يكن إيطاليًا Italian ؛ الكلمة Italian تشير إلى الكل الإجمالى ، وإلى اسمه ، إن كان هناك

اسم ، الذى هو disaster (كارثة) . ولعل ، فصل كلمة إيطالى Italian عن اسمها فصلاً واسعًا على هذا النحو ، هو الذى يعطى الانطباع الذى مفاده أن الكلمات الأخرى ، أيضًا ، إنما ترتبط بالكلمة Italy (إيطاليا) بصورة أو بأخرى ؛ بمعنى أن القنابل Bombs والمؤامرات plots والكوارث disasters تنتمى إلى كل من الحكومة والثوار فى تلك الأجزاء ؛ وربما لا تكون العبارة القاتل الإيطالى Italian Assassin منفصلة تمامًا فى ذهننا عن موسولينى المصاب . هذا الاستعمال الموسع للصفة يعمل كنوع من زنواع تأخير النبر ، وهو ما يعطى الإيقاع طاقة وإثارة ، كما يشبه إلى حد ما وضع علامة منتصف البيت(٢) مرتين فى بيت واحدة ؛ ولكن الإيقاع الرئيسى، بطبيعة الحال ، ينقل المعنى التالى : «هذه كارثة من نوع خاص مثير ، من نوع مؤامرة قنبلة القاتل الرائجة فى إيطاليا» ، كما أن هناك نبرًا أوليًا على الكلمة bomb (قنبلة) .

من الواضح أن هذه قطعة من الكتابة المؤثرة جدًا ، بصرف النظر تمامًا عن الحقيقة التى مفادها أنها تنقل مغزاها فى شكل مختصر تمامًا من مثل هذا النوع الكبير . فهى مغزاها بتدمُّجٍ يعطى الذهن أفكارًا عدة بنظرة واحدة من العين ، مع وحدة تشبه وحدة الاستعارة ، وبقوة تشبه قوة قنابلها bcmbs المفضلة . وأنا بدورى لا أحس أن كارثة disaster ستحدث إذا ما اقتنقت أشكال ا لأدب الإنجليزى الأخرى هذا الشكل العبارى الأساسى الذى يهم المنْطيق logician بدرجة كبيرة ؛ وقد يستطيع التحليل الواضح للأشكال العبارية المحتملة ، والاستعمال السائب للنحو الذى ينبرى للربط بين هذه الأشكال العبارية إلى أبعد حد ممكن فى إطار الأثر المقصود ، قد يستطيع ذلك أن يعيد شيئًا من الطاقة الإليزابيثية لما يعد الآن لغة مستنفدة إلى حد ما . ذلك أن الجملة النحوية لا تعد الشكل العبارى الوحيد فى اللغة الإنجليزية الحديثة ، كما أريد أن أشير هنا إلى أن الآلية التى استعملها مع الشعر سوف تزداد أهميتها بصورة مضطردة إن قدر لنا أن نبقى اللغة تحت سيطرتنا .

أنا لست على يقين من أنى كنت أحاول الاقتراب من هذا الموضوع باستخدام هيكل مناسب من الميتافيزيقيات . وعلى سبيل المثال ، فإن السيد/ ريتشاردز Richards يميز فى القصيدة أربعة أشياء هى المعنى sense والشعور feeling والنغمة Tone ثم القصد Intention ؛ ويجوز لنا القول إن الشرح لا يمكن أن يكون على ما يرام (فى حالة إذا ما كان المحلل قد غزا البلد ، ولكنه لا يحكمه بعد) إلا بعد فصل هذه الأشياء الأربعة على شكل عناوين فرعية وتدوين ظلال النحو التى تنقل محتويات كل

عنوان فرعي من هذه العناوين ظلاً بعد آخر . غير أن عملية فهم كل من القصيدة وتحليلها لا تشبه بحال من الأحوال ، قراءة قائمة من القوائم ؛ فالانسان يريد ، بالقدر الذي يسمح به الوضوح ، أن يقول أشياء في شكل يجعلنا لا ننسى هـــذه الأشياء إذا ما هضمناها وتمثلناها شكلاً صحيحًا .

والناس يتذكرون الفكرة المعقدة باعتبارها شكلاً من أشكال الشعور الذي ينطوي على حقائق وأحكام ؛ والإنسان لا يستطيع أن يعطي الشعور أو يصرح به بشكل مباشر أكثر م نالشعور بالقدرة على ركوب الدراجة ؛ إن الشعور نتيجة من نتائج المقدرة ، برغم أنه من الممكن اكتسابه ربما عن طريق قراءة قائمة من القوائم . أما مسألة التصريح بالحقيقة وبالحكم (الفكر والشعور) كل على حدة ، باعتبارهما أمرين علاقيين مختلفين ، فتعد طريقة سيئة من طرق الإيحاء بالطريقة التي تربط بينهما ؛ فهذه الطريقة تجعل القارئ ، في واقع الأمر ، يفهم ذلك الذي يتعين عليه أن يفهمه كشيء واحد ، على أنه شيئان . والتحليل المفصل الذي من هذا القبيل يمكن أن يكون ممتازًا إن كان من قبيل علم النفس ، ولكن يصعب أن يكون من قبيل النقد الأدبي ؛ هذا يعني أن تحيلاً من هذا القبيل يمكن أن يبدأ من مرحلة أكثر تأخرًا ، وأن قارئ القصيدة قد يتعين عليه قراءة جزء كبير منها حتى يتسنى له الحصول على المعلومات التي يريدها .

فكرة الوحدة هذه لها أهمية خاصة ؛ ليس في الشعر ، رغم أنها أساسية فيه ، فحسب وإنهما في الأدب كله وفي الحديث كله . ويمكن لنا أن نستعيد ، على سبيل المقارنة وليس على سبيل التفسير ، ذلك الذي اكتشفه بافلوف pavlov في أدمغة كلابه ؛ لقد اكتشف بافلوف أن حفز منطقة بعينها من الدما غ ينتج عنه نوع من الكف ، شبه المباشر ، لمناطق أخرى مجاورة وفي نفس منطقة الكف بعد ذلك بلحظة . وعليه نقول شيئًا على شكل جزءين يكون مختلفًا بطرق لا تحصى عن قوله كوحدة واحدة ؛ يقول كوليردج Coleridge في موقع من المواقع إن العقل يلح على الحصول على كلمة واحدة لعملية ذهنية واحدة ، وأنه يمكن أن يستعمل كلمة واحدة غير مناسبة بدلاً من كلمتين مناسبتين . ونحن عندما نكون نحتفظ بتشكيلة من الأشياء في أذهاننا ، أونستعمل تشكيلة من الآليات الذهنية بدلاً من شيء واحد ، فإن الطريقة الوحيدة لتطبيق معاييرنا تكون بتطبيق هذه المعايير في آن واحد ؛ معنى ذلك أن الطريقة الوحيدة لإجبار القارئ

على الإمساك بالمعنى الكلى الذى نقصده هى أن نتخذ من الترتيبات ما يجعل القارىء يحس فقط بالافتناع عند سماعه كل العناصر التى فى الذهن فى الذهن فى لحظة الاقتناع ؛ والطريقة الوحيدة لعدم إعطاء شىء متغاير المنشأ أو متغاير الخواص هى أن نعطى شيئًا يعد مركبًا عند كل نقطة من النقاط .

عنوانى الثالث أكثر أهمية ، فيما يتعلق بطريقة فهمنا للغموض . وأنا استعمل باستمرار طريقة للتحليل تتجاوز الفجوة التى بين طريقتين من طرق التفكير ؛ وهذه الطريقة تَنْتِجُ مجموعة محتملة من المعانى البديلة التى لها شىء من الإبداعية ، ثم تقول الطريقة بعد ذلك إن جهدًا محليًا من الذهن يلقى القبض عليها فى ما قبل وعى القارىء preconsciousness . ولابد أن هذا يبدو أمرًا ملتبسًا تمامًا ؛ ومع ذلك فإن الحقائق الخاصة بفهم الشعر هى حقائق شاذة فى جميع الأحوال . والفرضية التى من هذا القبيل يمكن الحكم عليها على أفضل نحو بالطريقة التى تعمل بها على نحو مفصل ؛ وسوف أركز فقط على جعل هذه الفرضية جديرية بالتصديق .

نحن لا نفكر بالكلمات وإنما بعبارات موجهة ، ومع ذلك فنحن عندما نقبل نحوًا syntax أو نسلم به تكون هناك مرحلة مبدئية من عدم اليقين (الشك) ؛ «قد يكون النحو من هذا النوع أو ذاك ؛ وأن الكلمات يمكن وصلها أو الربط بينها بهذه الطريقة أو تلك». هذا يعنى أننا نرى الكلمات بوصفها موجودة بالفعل فى إطار نحوى وليست كما ترى الحروف فى كلمة من الكلمات ، ومع ذلك فنحن قد نكون أكثر استعدادًا للخطأ فى النحو أكثر من الخطأ فى الكلمة . وتحت تأثير بعض العقاقير التى تجعل الأشياء تقفز من حولنا نستطيع أن نرى شيئًا بعنيه يتحرك أو موضوعًا فى مكان آخر نسبة إلى احتمال تحركه أو احتمال وضعه فى مكان آخر ، نسبة إلى نوع من أنواع مُعَاملات خفة الحركة الذى نكون قد أعطيناه بالفعل لمثل هذا الشىء باعتبار ذلك جزءًا من فهمنا . وبالطريقة نفسها ، فإن نحوًا جديرًا بالتصديق يتم التقاطه فى ذلك الوقت شأنه فى ذلك شأن الكلمات التى ينظمها هو نفسه (النحو) ، ولكن تتصل بهذا النحو احتمالية ، كما تكون البدائل الأقل احتمالاً المستعدة ، إذا دعت الضرورة ، لتحل محل الاحتمالية ، موجودة بشكل أو بآخر فى خلفية أذهاننا . يقع فى الشعر نبرة كثير على البدائل التى من هذا القبيل ؛ ومسألة محاولة «تعرف» شاعر من الشعراء ترجع ، إلى حد كبير ، إلى تعلم التحكم والسيطرة على هذه البدائل . ولما كان اتخاذنا لمعامل آخر

تصله العين بالأشياء ، عندما يكون لدينا انطباع بمسافة هذا الشيء ، هذا الانطباع الذى لا يمكن فصله مطلقًا عن الإحساس البصرى الصرف ، والذى يترك أعيننا مشتتة عندما يكون منفصلاً على هذا النحو (إن كان ما أخذناه على أنه جدار قد أصبح بحراً ، فإننا فى البداية لا نرى شيئًا ، وربما نحار لفترة قصيرة كما لو كنا نرى شيئًا ضبابيًا ، ثم نرى بعد ذلك بطريقة مختلفة) ، فإن قراءة شاعر جديد ، أو أى شعر على الإطلاق، تملأ كثيراً من القراء بشعور من الحرج والاستياء فقط ، مثل الشعور الذى ينتابنا جراء عدم تعرف ، والرغبة فى تعرف ، رن كان ذلك جداراً أو بحراً .

هذه الأحكام الخافتة المستقلة من أحكام الاحتمالية هى التى تتحد ، كما لو كان عن طريق انفجار ، «لتصنع معنى» وتقبل المعنى الرئيسى لترابط من العبارات ؛ ورد الفعل ، رغم سرعته ، لا يكون مباشراً مثلما يتوقع له الإنسان . وكما هى الحال فى التفاعل الكيمياوى ، يكون قد حدث هناك انعكاس أو تفاعلاً جانبية ، أو إن شئت فقل انفجارات متضائلة ، أو تفاعلات منخفضة واسعة الانتشار ، لا تعطى حرارة كثيرة ، تستمر فى التزامن ، وقد تتعقد النتيجة النهائية بفعل المراحل الأولية من العملية ا لرئيسية ، أو بفعل النتائج المتلكئة[٣] التى تترتب على نتائج التفاعل . وكقاعدة ، فإن كل ذلك الذى نتعرفه بالشكل الذى يكون عليه فى ذهننا هو تداعى المعانى الوحيد الذى يبدو كافيًا بالقدر الذى يجعل منه إجابة – «لقد فهمت الآن معنى الكلمة that» ؛ إذ إن غرابة هذه العملية لا يمكن فهمها إلا على فترات فقط . أذكر مرة أنى كنت أكشف عن كلمة لكى أفهمها ، وسمعت نفسى فى ذات الوقت وكأنى أتخيل أنى كنت قد قرأت عكسها . وبالطريقة نفسها هناك فى قراءة الشعر ، مرحلة مبدئية يكون النحو فيها لا يزال غير مستقر ، ولا تكون الكلمات قد أعطيت بعد ثقلها الذى تستحقه ؛ بمعنى أنه يكون لدينا انطباع عريض على كل ما يدور الموضوع حوله ، ومع ذلك تظل تتحول فى الذهن بعض الانطباعات الطارئة المتباينة ؛ وقد لا تكون هذه الانطباعات جزءاً من المعنى النهائى الذى أمكن الوصول إليه عن طريق الحكم ، ولكن يغلب على هذه الانطباعات أن تكون مثبتة فى الحكم باعتبارها جزءاً من لون هذا الحكم . وبالطريقة نفسها ، هناك فى كتابة الشعر مرحلة مبدئية ، لا يكون النحو كله ، وإنما النحو الذى يكون عند نقاط الاتصال المهمة فى ما بين الأفكار المهمة ، عرضة للتغيير فى أغلب الأحيان . وهناك مثال على ذلك ، تافة ولكنه أصيل ، يتمثل فى روايتين لقصيدة الشاعر كراشو التى عنوانها ترنيمة لختان سيدنا Hymn for the circumcision of our Lord :

كل الأرجوان يباهى بشرائط الزينة
الساتر القرمزية لسريرك ؛
لم تُذَهِّب أنت بمثل هذه المحاسن الحلوة ؛
ولم توضع فى مثل هذه الحمرة الفنية . (١٦٤٦)
كل التفاخر الأرجوانى الذى يحزم
ستائر سريرك القرمزية ،
لا تُذَهِّبك بمثل هذه المحاسن الحلوة
ولم تضعك فى مثل هذه الحمرة الفنية . (١٦٥٢)

الأصل الإنجليزى :

All the purple pride of Laces,
The crimsom curtaines of thy bed;
Guild thee not with so sweet graces;
Nor set thee in so rich a red. (1646)

All the purple pride that Laces
The crimson curtains of thy bed,
Guilds thee not in so sweet graces
Nor setts thee in so rich a red. (1652)

أنا أسلم بأننا يمكننا استخلاص الكثير من الحقيقة التى مفادها أن نحواً بعينه اختير بدلاً من نحو آخر لعبارة شعرية بعينها ؛ والمثال الذى بين أيدينا يوضح القيود التى لمثل هذه الطريقة . ولما كان من الواضح أن الشعر يصيبه تغير قليل من جراء هذه التغيرات المقيدة تماماً فى النحو ؛ فقد يكون من السهل مع القراءة السريعة أن نظن أن هذه التغيرات واحدة . إن مسألة استعمال الكلمة laces كاسم أو فعل لا تهم كثيراً ؛ والسبب فى ذلك أنه برغم اختلاف معنيى الاستعمالين ، فإن كلا منهما يذكر

القارىء بالاستعمـال الآخـر . وعليـه فإن التغيير المقـابل فى الكلمة guild (يُذَهب) لا يجعلنا نهتم إن كان التذهيب قد تم بواسطة الفخر pride أو بواسطة التنجيد الذى يعبر عن التذهيب ؛ وأيما كان النحو المستعمل فإن القارىء يعرف أن التذهيب guilding قد أنجز فى الحالتين ، عن طريق استعمال الكلمة اسمًا أو فعلاً وعليه فإن كلا من هاتين الروايتين تشتمل على الأخرى ضمن احتمالاتها ؛ ويحتمل أن تكون هناك مرحلة يكون معظم القراء عندها لم يلاحظوا بعد نوعية النحو المستعمل فى واقع الأمر . وقد يكون هذا المثال الذى أوردته عن تعقد عملية تشرب الشعر للنحو مثالاً مقنعًا نظرًا لبساطته ؛ وهذا المثال يوضح ، على سبيل التذكير ، ذلك الذى قلته بالفعل ، والذى مفاده أن الأثر الشعرى لا يمكن أن يتشوش بسهولة عن طريق تغيير كلمات تعد على أصابع اليد الواحدة .

ويتعين علينا أن ندرس أيضًا ، لا مجرد إن كان هذا التغيير النحوى يحدث فى البداية وإنما طريقة إزالته بدقة ؛ يجب أن ندرس ، بعدئذ ، مدى الفائدة التى نجنيها من مثل هذا التغيير . ومن الواضح أن أسس المؤلف النقدية وكذلك أسس الجمهور الذى يكتب له هذا المؤلف هى التى ستحدد مثل هذا التغيير بدرجة كبيرة ، ويتعين علينا أن نأخذ هذه الأسس بعين اعتبارنا ونحن نحدد إن كان شكل بعينه من أشكال الغموض جزءًا من الأثر الكلى المقصود . (هذا الإنذار قليلاً ما يكون له وزنه نظرًا لأن هذه الأسس النقدية يتعين وضعها فى الاعتبار فى أى حال من الأحوال) . من هنا ، قد يكون من العدل والإنصاف أن نعد شعر القرن السابع عشر مسئولاً عن السواد الأعظم من ضروب الغموض فيه ؛ والسبب فى ذلك أن نوق ذلك القرن كان خلوًا بشكل عجيب من المبادىء النقدية التى من قبيل تلك المبادىء التى تتوسط حكمًا من الأحكام قبل اكتمال خبرة قبول الشعر والتسليم بها . وعلى الجانب الآخر ، قد يكون من غير المفيد فى أغلب الأحيان أن نصر على ضروب الغموض عند ألكسندر بوب ونلح عليها والسبب فى ذلك أن بوب كان ينتظر من قرائه أن يهذبوا أذهانهم ويخلصوها تمامًا من التشوشات السابقة مثلما هذب هو ذهنه وخلصه من هذه التشوشات . من ثم ، فإن الأمثلة التى أخذتها من شعر القرن الثامن عشر يتعين عليها أن تعتمد على التباينات النحوية التى كان المؤلفون يظنونها تافهة وغير ذى بال ، التوريات التى قصدوا لها أن تكون مفهومة ، وتباينات المعنى التى تنبع من سطحية مؤثرة فى فكر هؤلاء المؤلفين . ولكننا ، بهذه الطريقة ، سوف يتعين علينا أن نتجاهل ضروب الغموض فى القرن

السابع عشر ، لأن هذه الضروب يمكن أن تكون لا علاقية نسبة إلى الأثر الكلى المقصود ومن ثم لم يتم استيعابها .

وتعد أشهر قصائد بن جونسون مثالاً محيرًا على ذلك :

اشربى لى فقط بعينيك ،

وأنا سوف أتعهد بعينى ؛

أو تركى قبلة ولكن فى الكأس

وأنا لن أبحث عن نبيذ .

العطش الذى ينبع من الروح

يطلب مشروبًا سماويًا ؛

ولكن قد أرشف من رحيق جوبيتر

وإن أستبدل هذا برحيقك .

الأصل الإنجليزى :

Drink to me only with thine eyes,

And I will pledge with mine;

Or leave a kiss but in the cup

And I"ll not look for wine.

The thirst that from the soul doth rise

Doth ask a drink diving;

But might I of Jove"s nectar sup

I would not change for thine.

البيتان الأخيران يقولان عكس المقصود ؛ وأنا يجب أن أشكر على عدم إدراج هذا المثال الشهير ضمن الضرب السابع من ضروب الغموض(٤). ومع ذلك فقد استطعنا بالفعل أن نحدد ، عن طريق بقية المقطوعة ، إن المقصود هو شكل من أشكال الغنائية البسيطة ؛ ليست هناك أية مضامين مزدوجة الوجه لأية معقولية من أى نوع ، يضاف

إلى ذلك أن الكلمة but (لكن) تقر ، قبل كل شيء شكلاً واحداً للتضاد . وهذا لا يعني القول بأن البيتين الأخيرين يشكلان حادثة ، وبالتالي لابد من تغييرهما ؛ قد نستشعر أن الحقيقة التي مفادها أن أحداً لن يسيء فهمه هي التي تضفي على هذا التوهج اكتمالاً مؤثراً . والواقع أننا قد نأخذ الأمر مأخذ الجد ، حتى يتسنى لنا النظر إلى هذين البيتين من منظور أنهما عبارة حقيقية واحدة مكونة من متضادين . ويجوز لنا القول إن المعنى اللاعلاقي هو المعنى الذي كان جونسون Jonson معتاداً عليه بصورة أكبر ؛ وأن جونسون ربما كان يردد ، خدمة لأغراض الغنائية lyrism ، صدى عبارة من نوع ما كان قد استعملها في الميرميد Mermaid ، ليعبر بها عن طموح شعري بدلاً من طموح غرامي ؛ إنه قد لا يلتفت إلى النحو إلا بعد فوات الأوان ؛ وأن الإنسان في هذا النوع من القصائد الغنائية، التي تتمثل مهمتها في أن تكون صادقة بدرجة مرهقة، يمكن له أن يمشي على منوال أي شكل من أشكال الحماس السخي يكون قد صاغ بالفعل عباراته لنفسه صياغة دافئة ؛ وأن الأبيات ، في أي حال من الأحوال ، عبارة عن غلوٍ حقيقي ؛ والسبب في ذلك أن جونسوق قد استشعر بحق تماماً تعطش thirst الروح soul إلى جرعة الشعر السماوية . قد يكون كل ذلك صحيحاً ، وقد تكون كل هذه الحقائق مهمة جداً لكاتب السيرة ، ولكنها لا علاقة لها بتذوق القصيدة والتمتع بها . وبطبيعة الحال فإن ممايزة من هذا القبيل قد يكون من الصعب القيام بها ، وقد يكون من الصعب على أولئك الذين يتذوقون القصائد أن يكونوا كتّاب سيرة ذاتية إلى حد ما، ولكن هذا المثال المفرط قد يصلح لتوضيح أنه ليست كل أشكال الغموض القيمة هي التي تكون التي تكون علاقية ، كما يوضح أيضاً أن ما أقوله عن عقول الشعراء أقل مما أقوله عن الطريقة التي يعمل بها الشعر .

هذه نقطة مهمة ، نظراً لأني أعالج عملية التواصل باعتبارها شيئاً غير عادي تماماً ، حتى يمكن أن تكون الخطوة التالية بعد ذلك هي فقدان الثقة في هذه العملية برمتها . قد يبدو معقولاً أكثر ، ونحن نتعامل مع بدائل النحو المبهمة ، أن نتخلى عن الزعم الذي مفاده أننا نفسر شيئاً مُوَصلاً إما لنقول أننا نوضح ذلك الذي حدث في ذهن المؤلف (وهذا هو ما ينبغي أن يهم كاتب السيرة الذاتية) أو ذلك الذي كان من المحتمل أن يحدث في ذهن القارىء (وهذا هو ما ينبغي أن يهم الشاعر) . وهذا الذي يهم الشاعر قد يكون أكثر انتظاماً ، ولكنه مثل أشكال كثيرة من الشك ، قد يزعم لنفسه أنه يعرف الكثير ؛ والقواعد الخاصة بما يمكن نقله أكثر غموضاً حتى من

القواعد التى تحكم آثار الغموض ، سواء بالنسبة للقارىء أو المؤلف ، الأمر الذى يجعل من الأفضل لنا أن نتكلم عن الطرفين فى آن واحد وأن نشعر بالامتنان إذا كان ما نقوله عن أى منهما صحيحاً .

ويمكن لنا أن نتناول هنا مشكلة الاعتقاد فى الشعر ؛ مشكلة ما إذا كان من الضرورى لنا أن نشارك الشاعر آراءه إن قدر لنا أن نفهم حساسيته . من الضرورى فى أحيان كثيرة أن نصدق هذه الآراء بالمعنى السلوكى ؛ بمعنى أننا يجب أن نعتاد جيداً على هذه الآراء حتى يمكن لنا تخيل النتائج التى تترتب عليها ؛ وهذا يتطلب منا أن نكون أشخاصاً معرضين للتصرف كما لو كانت هذه الآراء صادقة وحقيقية . ومن المؤكد أن الأمر إن كان على هذا النحو ، فإننا سنحار فى مسألة إمكانية تذوقنا لعدد كبير من الشعراء وتمتعنا بهم . ويبدو أن تفسير ذلك هو أن محبى الأدب قد تدربوا ، خلال الأجيال القليلة الماضية ، تدريباً اجتماعياً على أن يلتقطوا فى وقت واحد نتفاً عن آراء الناس ، ويقبلونها طوال مصاحبتهم لأصحابها ، مع أقل قدر ممكن من الاهتياج؛ ويجوز لى القول ، مؤكداً على ذلك ، أن الناس مع حالة التردد التى تعترى العالم المثقف فى أيامنا هذه ، إنما يقبلون ، فى واقع الأمر الآراء كلها ، بغض النظر عن تناقضها ، الآراء التى تظهر فى الشعر بمعنى أنا الناس عرضة لأن يستعملوا هذه الآراء كلها فى التوصل إلى قرارات . ولأسباب من هذا القبيل نجد أن الاعتياد على قراءة تشكيلة متباينة تماماً من أنواع الشعر ، تلك التشكيلة التى لم يضفها ، قبل كل شىء ، إلا الجمهور بشكله الكلى ، هذا الاعتياد هو الذى يضفى على عملية التذوق تعيداً محيراً ، ويغلب عليه أن يجعل الناس أقل يقينا بأذهانهم ، كما يحتم الارتداد إلى طريقة من طرق التفسير المفهومة ، من هنا فإننا ونحن نقرأ بعضاً من مقطوعات كيتس Keats نجد من الصعب علينا أن ندرك أن هذه المقطوعات قد أمكن تذوقها منذ زمن طويل تذوقاً تجريبياً عملياً ، فى غياب إعادة التوكيد النظرية التى يوليها المحللون النفسانيون ، فى أيامنا هذه ، هذه المقطوعات ؛ والشىء نفسه ينطبق على كتابات الباطنيين «الأنتربولوجية» التى من قبيل الأبيات التى اقتبستها عن كراشو فى الفصل الأخير .

موقف المرء هنا يشبه إلى حد كبير موقف ذلك المتصور Visualiser الذى لا يمكن له أن يتخيل تذوق الشعر فى غياب رؤية الصور التى يعتمد هوعليها ؛ إن أى إطار

فكرى يبدو علاقياً يكون مشجعاً جداً (مثلما يتضح لنا من ثقة العلماء الزائدة عن الحد) سواء أكان يفسر بحق شيئاً أم لا ؛ وإذا ما أحسست أن رودد فعلك يمكن وضعها فى مشروع عقلانى تستطيع أنت تخيله بشكل تقريبى ، فذلك يعنى أنك ترغب ، على سبيل المثال ، فى أن تترك نفسك إلى تجليات الحركة الرومانسية ، مع عتبة أكثر انخفاضاً من الانفعال اللازم لذلك وخوف أقل على احترامك النقدى . وعليه فإن قبول شكسبير يحسب إلى حد بعيد لصالح القرن القرن الشامن عشر ؛ والواقع أن الدكتور جونسون كان على يقين أكثر من أن الاضحاك عنده كان من الطراز الأول (لم يكن أحد يخس أن نكتة من النكات بحاجة إلى تفسير) أكثر من ذلك الاضحكاك الذى كانت تسمح به طرائفه التى كان يلجأ إليها لاستثارة المشاعر بعيدة الأثر فى المأساة (التراجيديا) وأنا أفترض أن آلية التوكيد هذه شىء منشود فى استعمالى للعبارات التى من قبيل «خارج بؤرة الوعى» ، وبدون أى دعم أو مساندة محددة تماماً من النظرية النفسية . الواقع أن إيراد هذا النوع من التوكيد يعد الوظيفة الرئيسية للنقد .

إن كثيراً من الناس الذين يسلمون بأن هناك قدراً كبيراً من الغموض فى الشعر، وأن هذا الغموض مهم ، قد يظنون أننى مضيت فى تكديس أشكال الغموض فى حالات بعينها إلى أن أصبح الشىء كله مضحكاً ؛ «لا تنتظر منا أن نصدق كل ذلك» . الواقع أنى استهدفت الكمال إلى أبعد حد ممكن فى الحالات التى كانت تستدعى مثل هذا الكمال ، والواقع أننى كنت أتدبر إن كانت كل تفصيلة من التفاصيل معقولة أم لا ، ولم أتدبر إن كانت النتيجة معقولة ككل . والسبب فى ذلك أن طرائق التحليل هذه إنما تستعمل عادة بطريقة عارضة وبصورة متدرجة ، مع تضمين مفادة أن الناقد قد كشف ذوقه وكياسته بعدم الذهاب إلى أبعد مما وصل إليه ؛ ومن رأيى أن طرق التحليل هذه إذا ما تكوّمت على شكل كومة هى (طرق التحليل) صانعتها ، وهذا انطباع مختلف إلى حد ما ، فإن ذلك يعد ، فى أى حال من الأحوال ، اختباراً يصبح اخضاع هذه الطرق له أمراً مناسباً . وإذا كان القارىء قد اكتشف أننى أوسّعُ الواضح والمسلم به توسيعاً ملماً ، فيجب ألا يغيب عن باله أن نقاد الأدب الإنجليز قد بلغوا من عدم الرغبة فى المظهور بمظهر التافة المفتقر إلى الروح مبلغاً أصبح معه *الواضح* بل وحتى *المسلم به* يقال بطريقة تستحق اللوم فى ظل هذه النقاط الفنية الصغيرة .

هذا الموقف يمكن تبريره فى كل الأحوال ؛ ذلك أن موقف الناقد الأدبى اجتماعى أكثر منه علمى . وليس هناك من شك فى التعامل مع هذا الموضوع فى النهاية ؛ والسبب فى ذلك أنه ما دام أن الناس يقرءون مؤلفًا من المؤلفين ، فهم يقرؤونه دومًا قراءة مختلفة . ومن مهمة الناقد أن يستخلص لجمهوره ما يريده ذلك الجمهور ؛ أن ينظم ، ذلك الذى يمكن أن يبدعه فى واقع الأمر ، ذوق عصره . وذلك حتى يتسنى للأدب ، وما دام شيئًا حيًا ، أن يتطلب إحساسًا sense ، لابما هو موجود هناك بالفعل، بل بما هو ضرورى «لتصريف» موقف بعينه . والتفسير المفصل ، فى المجالين الاجتماعى والأدبى ، يعيد إلى الذاكرة رد فعل تشككى، «لماذا why يبدد المؤلف وقتنا؟ بمضايقتنا بهذا الشىء فى الوقت الذى نعرف فيه جميعًا أنه على ما يرام ؟ ما الفائدة من ذلك ؟» وبالطريقة نفسها لابد من إعادة المحلل إلى تواضعه عن طريق تلك القصة التى تروى عن بروست Proust عندما راح يسأل دوقاته عن أسباب وطريقة دخولهن غرفة الاستقبال مثل الدوقات ؛ ولم يستطعن أن يجبنه ، وكانت النتيجة الوحيدة التى ترتبت على ذلك أن رحن يضحكن عندما رأينه هو نفسه يدخل غرفة الاستقبال بنفسه . إن التوقف عن الحياة طلبًا للفهم أمر لا يرضى الفهم .

هذه المقارنة أو الاشتقاق الاجتماعى يمكنالتوصل إليه بشىء من التفصيل ، وهو يتعلق بالمشكلات التى فى الفصل الأول من هذا الكتاب . وترتيبًا على ذلك ، فإن علاقة المعنى بالصوت الصرف تسير فى خط متوازٍ مع العلاقة التى بين الشخصية والملامح ؛ وقد يفيد ذلك فى توضيح الطريقة الكاملة تمامًا التى يتعين على المرء أن يتصرف بناء عليها ، من حيث الممارسة كما لو كانت نظرية الصوت الصرف حقيقية . إن المصدر الرئيسى للتلذذ بالملامح يتمثل فى فهم الشخصية ؛ وأى تغيير فى معرفة الإنسان للشخصية يغير (عن طريق تغيير العناصر المنتخبة) فهم الإنسان للملامح . إن الجمال يسكن الصوت والملامح ، ولكن نظرًا لكون الصوت والملامح بنائيات استاطيقية (جمالية) ، فإنها تعتبر إلى حد قطارات (محاليل فى أشكال يمكن تصورها على الفور) من كل من المعنى والشخصية . وكما نقول إن المعنى (وليس الصوت) هو الذى يهم فى الشعر ، فإن القول بأن الشخصية (وليست الملامح) هى ما يهم فى الشخصية يعد قولاً ذهنيًا ومتعصبًا تمامًا ؛ إن من يفعلون ذلك فى الحالين يستطيعون إنقاذ الظواهر عن طريق استدعاء ما قبل الوعى أولاً ثم بعد ذلك استدعاء طرق الفهم الغريزية ؛ إنهم فى الحالين ، وإرضاء للذهن يستعملون كلمات تنتمى إلى الجزء المفهوم من المقياس ،

عن المقياس كله . كما أن الحالين يتعلقان بالمغالطة الفكرية التى تنظر للذهن باعتباره شيئًا سالبًا بطريقة أخرى يجمع الفرضيات ؛ أو بالفرضية التى مفادها أن الحقيقية قيمة فى التجريد عنها باعتبارها شيئًا مهضومًا استهدافًا للمنفعة . ويمكن لنا فى الحالين أن نتجاوز ذلك بشكل جزئى بأن نقول إن المعنى الذى يهم هو الذى يقل عن «ما يعنيه لنا» وأن الشخصية المفهومة بالفعل هى التى تقل عن كل علاقاتها المحتملة بنا . وأن المايزة التى أداعبها بلا هوادة هى ، فى الحالين ، بطبيعة الحال ، ممايزة لفظية ينظر معظم الناس إليها على أنها لا تقدم ولا تؤخر ؛ قد يقول قائل : إنه يقرأ سوينبرن Swinburne طلبًا للصوت ويقرأ جورج هربرت طلبًا للمعنى ، غير أنه لا يمكن أن ينكر أنه يقرأهما طلبًا للمعنى المنقول بطرق شتى ؛ ورجل الأعمال الذى يستخدم سكرتيرة قد يشعر بممايزة بين الملامح والشخصية ، ولكنه لن يجد غضاضة فى أن يسمى هذه المايزة ممايزة بين نوعين من الشخصية مقيمة بلغة الملامح .

ربما ينظر القارىء إلى هذا التوازى باعتباره شكلاً من أشكال نكات التنظير ؛ ولو صح ذلك ، لكان نوعًا من التضليل ، لأنه لو كان هذا التوازى نكته فإنه يشتمل على عنصر أخلاقى ويعتمد على شكل من أشكال الغموض وفى الحالين يكون هناك مقياس نبيل – كريه noble - naughty (مساو فى أجزائه لقوة الشىء فى الاستقصاء على التحليل لو كان يقبل التحليل) ومقياس فكرى – غريزى intellectual - instinctive (مساو في بعض أجزائه للصعوبة أو السهولة التى يمكن بها إجراء مثل هذا التحليل) ؛ وأن شكلاً من أشكال التعقلية الساذجة أو البيوريتانية الساذجة هو الذى يخلط المقياسين ببعضهما فى الحالين . ويجب أن اعترف أن وضع فرضية القوس الأول ليست بعيدة عن هذه المغالطة ؛ بمعنى أن نقول ، مثلما قلت أنا فى الفصل الأول ، إن التحليل لا يضر سوى القصائد الرديئة فقط (ص ١٦ من الأصل الإنجليزى) . وليس هناك من سبب ضرورى واحد يحتم أن يكون ذلك صحيحًا ، وجدير بنا أيضًا أن نلاحظ أن فئة مهمة من القراء تنظر إلى هذه الفرضية على إنها غير صحيحة .

تعطى أعمال فنية كثيرة قرائها نوعًا من القوة والتنفيس ، لأن هذه الأعمال تكون مستقلة عن القانون الأخلاقى الذى يلتزم به هذا الجمهور ويعتمد عليه ؛ هذه الأعمال تعطى تنفسيًا عن طريق إشباع الخيال الجامح ؛ وتعطى قوة ، لأنها تعطينا نوعًا من زنواع التوازن داخل حدودنا خشية أن نكون خرجنا عنها ، وعلى كل حال ، فإن هذا

التوازن داخل حدودنا خشية أن نكون خرجنا عنها ، وعلى كل حال ، فإن هذا التوازن يكون سرياً لأننا نتعرف حدودنا على نحو أفضل عندما نراها من الجانبين . الأعمال التى من هذا القبيل تعطى خبرة تخيلية قيمة ، والجمهور الذى من هذا القبيل لا يطيق تحليل هذه الأعمال ؛ وتعد قصائد الشاعر كراشو ، التى أوردتها فى الفصل الأخير أمثلة على هذه الحالة من الأشياء . وزنا مازلت أشك فى مسألة صحة التوازى بين الجمال الشخصى والجمال الشعرى ؛ مازلت أشك أن هناك بعضاً من الناس المتازين الذين يعجبون إعجاباً حقيقياً بملامح جيرانهم ، لأسباب حقيقية تتعلق بالشخصية ، تلك الملامح التى قد تصيبهم بصدمة إذا ما استطاعوا أن يفهموها .

وفى ظل مثل هذه الظروف الخاصة نوعًا ما يتعين علينا أن نحاول منع الناس من اضطرارهم إلى تحليل ردود أفعالهم مستعملين فى ذلك كل الذوق الذى يكون فى متناولهم ؛ كما يجب ألا يكونوا خصوصيين جداً كما قد يبدو ، فالهدف من الحياة ، قبل كل شىء ، ليس فهم الأشياء ، وإنما الحفاظ على دفاعات الإنسان وتوازنه وأن يحيا الإنسان حياته بقدر ما يستطيع ؛ وليست العمات العذراوات فقط هن اللائى توضعن على هذا النحو . ويجب ألا يغيب عن بالنا (نظراً لأنى أقول أفضل ما أستطيع نيابة عن العدو) إن مبدأ الصوت الصرف ، باعتباره تقريبياً أولياً ، أو توجيهاً عاماً ، لأولئك الذين لا يعرفون الطريق إلى قراءة الشعر ، يعمل فى معظم الأحيان كوصفة طبية للاستقبالية الجمالية (الاستاطيقية) ، وقد يكون هذا المبدأ ضرورياً أيضاً .

ونحن إذا ما أردنا الدفاع عن التحليل بشكل عام فإن ذلك يحتم علينا مناشدة احترام الذات فى قراء التحليل ، ونسلم بأن لديهم خاصية تحظى بكثير من الاحترام فى الوضع الران . هؤلاء القراء يتعين أن يكون لديهم قدر مناسب من التوازن أو دفاعات قوية نسبياً ؛ لابد أن تكون لديهم فى البداية قوة التفاعل مع القصيدة تفاعلاً حسياً ومحدداً (ويجوز لنا أن نسمى ذلك أنثوياً) ، ثم ، وبعد أن يكونوا قد حددوا رد الفعل ، بعد تبقيعه بطريقة صحيحة ، على شريحة من الشرائح ، يجب أن يكونوا قادرين على تحويل المجهر (الميكروسكوب) إلى رد الفعل المبَقَّع هذا بلا مبالاة من نوع معين ودون أن يلطخوه بأصابعهم ؛ يجب على هؤلاء القراء أن يكونوا قادرين على منع مشاعرهم الجديدة التى من النوع نفسه من التدخل فى عملية فهم المشاعر والأحاسيس الأصلية (قد نسمى ذلك «أنثوياً») وأن يكون لديهم من التجرد ما يكفى لجعلهم لا

يعبأون بما يمكن أن تصبح عليه مصادر إشباعهم (الكلمة «ثبت» fixed في الجملة الأخيرة استعارة مأخوذة من اللقطات الفوتوغرافية في الطباعة ؛ هذا التثبيت في الأفكار الثانوية يكون أفضل من التثبيت المجهرى (الميكروسكوبى) والسبب فى ذلك أن المجهر ، قبل كل شيء ، ليس في المتناول) . هذه الخاصية تحظى بالإعجاب فى الوقت الراهن لأنها تتعطينا قوة معينة نتعامل بها مع أى شيء قد يصبح حقيقياً ؛ وقد بدأ الناس يحسون أن ذلك يمكن أن يكون أى شيء على الإطلاق . وأنا لا أقول إن هذه القوة ذات قيمة فريدة ؛ إذ يغلب على هذه القوة أن تمنع الإدراك من أن يترك أثره التخصيبى المروى على الشخص ككل ؛ وأى إدراك من العصور الوسيطة قد يكون أكثر كلية وإشباعاً من أى إدراك حديث . ولكن من المستشعر بحكمة وعلى نطاق واسع أن هؤلاء الناس قادرون ، على نحو أفضل ، على التعامل مع مصاعبنا الراهنة التى بلغت دفاعاتها من القوة حداً تمكن معه هؤلاء الناس من القدرة على فهم الأشياء ؛ كما لا أستطيع أن أخفى تعاطفى مع أولئك الذين يريدون أن يفهموا أكبر قدر ممكن من الأشياء ، وأن يعلقوا تلكم النتائج التى لا يستطيعون التنبؤ بها .

ويتعين عليَّ ، بعد عبارة التفضيل هذه ، أن أعود مرة ثانية إلى ما أسميته المغالطة وأناقش إن كانت الفكرة العلمية للحقيقة ترتبط بالشعر أم لا بشكل مطلق . وأنا أحاول هنا تحليل أشعار تنوقتها تشكيلة كبيرة متباينة من النقاد الذين وصفوا هذه الأشعار بلغة آثارها ؛ وترتيباً على ذلك فأنا أزعم أنى أوضحت الطريقة التى يعمل بها العقل المؤهل تأهيلاً جيداً أثناء قراءته الشعر ، كما أوضحت أيضاً الطريقة التى عملت بها تلك العقول المؤهلة تأهيلاً جيداً والتى لم تفهم على الإطلاق طريقة عملها . وقد يكون من المقنع عندئذ ، أن أقول : إننى كنت معنى بالعلم أكثر من الجمال ؛ بالتعامل مع الشعر كما لو كان فرعاً من علم النفس التطبيقى . ولكن طالما أن الشعر يمكن أن ننظر إليه نظرة نزيهة تماماً ، وطالما أن الشعر يعد شيئاً خارجياً للدراسة والتحليل ، فهو شعر ميت وغير جدير بالدراسة ؛ يضاف إلى ذلك أنه طالما جعل الناقد نفسه نزيهاً إزاء هذا الشعر ، وطالما قمع الناقد وتحليله .

هذه ليست ببساطة المشكلة القديمة التى تخص نوعية الموضوعات التى يمكن التعامل معها بالطريقة العملية ؛ هذه الطريقة تعد أكثر صعوبة هنا على أقل تقدير . يستطيع الإنسان ، على سبيل المثال ، تطبيق الجدل المذكور آنفاً على الطلب ، «تلك

الأجسام التى يمكن أن ننظر إليها بحق على أنها نزيهة لتستحق العلاج» . قد لا يبدو ذلك مقنعًا تمامًا ، ولكنه جدل دائر ؛ هذا الجدل هو بمثابة الجذر من الاعتراض على تشريح الأحياء لأغراض علمية ، بل إن هذا الجدل هو الذى حدا بالكنيسة الأرثوذكسية الروسية إلى خطر استعمال الكتب الطبية الدراسية . وعلى كل حال ، وتبعًا لظواهر هذا الجدل ، هناك طريقتان للتعامل مع الأجسام ؛ ما يكتشف على أنه حقيقة من الأجسام التى لا تعد قيمةً يؤخذ على أنه يعمل عمل الخير على الأجسام القيمة ؛ بل الأهم من ذلك، أن الجسم نفسه يمكن النظر إليه نظرة فاعلة من الجانبين فى آن واحد؛ ومن المؤكد أن هناك صعوبات من قبيل الصعوبات التى تتمثل فى اعتراضات الطبيب على التحليل النفسى ، ومع ذلك فإن الفصل أمر ممكن . ولكن الشعر ليس مثل الأجسام ؛ والسبب فى ذلك أن عملية التعرف هى بحد ذاتها عملية تعاطف ؛ وما لم تكن تستطيع تذوق الشعر فإنك لن نستطيع أن تبدعه ، بوصفه شعرًا ، فى ذهنك . والفكرة العلمية للحقيقة مفادها أن العقل ، سلبى بغير هذا الطريق ، يجمع فرضيات ومعطيات ومسلمات عن العالم الخارجى ؛ وتطبيق الأفكار العلمية على الشعر أمر مهم لأن هذا التطبيق يختزل فكرة الحقيقة (بصورة لصيقة تمامًا أكثر من أى موقع آخر) إلى تضاد ذاتى .

هذه التناقضات تشوه الموقف الإنسانى تشويهًا غريبًا ، وعندما تبدو هذه التناقضات محلولة تمامًا بفعل الحدس ، لا يكون هناك اعتراض كبير على عزلها ؛ ولهذا فأنا يراودنى انطباع غير واضح أن بروست Proust قد دون أسبابًا كثيرة عن استحالة أن يكون المرء سعيدًا ، ولكنه يكتشف ، أثناء سعادته أن من الصعب تذكر هذه الأسباب . ومع ذلك ، قد يكون من المناسب هنا أن نتعرف الطريقة التى ينبغى ought على الحدس أن يحل بها هذا التناقض ، أن نوضح الطريقة التى يمكن للشعر بها أن يكون مفيدًا ، وما يمكن أن يكونه الشعر فى الواقع .

وحسب ظواهر الأشياء ، هناك نوعان من نقاد الأدب هما : الناقد المتذوق والناقد المحلل ؛ وتتمثل المشكلة فى أنهما يجب أن يكونا اثنين فى واحد . والناقد المتذوق ينتج آثارًا شبيهة بالأثر الذى يتذوقه ، وهو يولى ذلك عنايته ، ربما عن طريق استعمال لغة أطول وأوضح ، أو عن طريق التركيز على عنصر واحد من عناصر الربط ، إلى حد أن روايته version تصبح مفهومة أكثر من الرواية الأصلية لدى القراء الذين يتوجه إليهم

هذا الناقد المتذوق . وبعد أن يبين هذا الناقد للقراء ذلك الذى يجب أن ينشدوه ، يصبح مطلوبًا منهم أن يعودوا إلى الرواية الأصلية ليكتشفوا ذلك بأنفسهم . وبهذا المعنى تدخل الباروديا بكل أشكالها ضمن النقد التذوقى ، كما أن الكثير مما كتبه بروست Proust يُقْرأ وكأنه عمل من أعمال ناقد تذوقى رائع كتبه عن رواية novel لم يشأ الحظ لها أن تبقى على قيد الحياة . الناقد التحليلى لا يمكن أن يكون مدرسًا على هذا النحو؛ فهو يسلم بأن شيئًا ما نقل إلى القارىء عن طريق العمل قيد الدراسة والبحث ، ثم يشرع بعد ذلك فى تفسير بلغة ما تبقى من خبرة القارىء ، الأسباب التى جعلت العمل يحدث الأثر المفترض له فى القارىء . وبوصفه محللاً فإنه لا يكرر الأثر ؛ بل إنه ربما حتى يمنع ذلك الأثر من الحدوث مرة ثانية . هنا يتضح أن الناقد المتذوق يتعين عليه أن يكون ناقدًا محللاً ؛ والسبب فى ذلك أن الطريق الوحيد لقول شىء معقد بطريقة أبسط هو تفكيك ذلك الشىء إلى أجزائه المكونة له ثم الكلام بعد ذلك عن كل جزء على حدة . والناقد التحليلى يتعين عليه أيضًا أن يكون ناقدًا متذوقًا ؛ والسبب فى ذلك أنه لابد أن يقنع القارىء أنه يعرف ذلك الذى يتحدث عنه (أنه لديه الخبرة التى هو بصددها) ؛ لأنه لابد أن يكون قادرًا على أن يوضح للقارىء ذلك الجزء المنفصل من الخبرة الذى يتكلم عنه ، بعد أن قام بتفكيك هذه الأجزاء ؛ ولأن الناقد التحليلى يتحتم عليه أيضًا أن يلاطف القارىء فى تبين أن السبب الذى يعينه إنما يُنْتجُ بالفعل الأثر المخبور experi-enced ؛ إذ بغير ذلك لن يبدوا وكأن شيئًا يربط أحدهما بالاخر . على الجانب الآخر ، فإن الناقد المحلل ما أن يتخلى عن نفسه ليصبح ناقدًا متذوقًا ، حتى يصبح غير متأكد تمامًا من أنه لم يشرح شيئًا ؛ أما إن ظهر أنه قد شرح شيئًا ، فقد يكون ذلك راجعًا إلى أنه قد أفلح فى عمل ذلك الشىء غير المشروح نفسه مرة ثانية . وترتيبًا على ذلك ، فأنا عندما أثر على كلمات عدة تنقل الطريقة التى تعمل بها كلمة واحدة فى القصيدة ، لا أزعم ، بطبيعة الحال ، أن الكلمات الجديدة تعد أسهل فى عملها من الكلمة القديمة ؛ فالكلمة لها طبيعة الكائن الحى ، أو لها طبيعة جزء من الكائن الحى ، ونحن لا نستطيع شحذ فهم القارىء لطريقة استعمال الكلمة عن طريق سلسلة صغيرة من الفرضيات فقط وإنما عن طريق مقطوعة جديدة من الكتابة . ومع ذلك فإن طبيعة «مقطوعة الكتابة» piecce of writing على وجه التحديد هى التى ينبغى أن يتناول التحليل .

لقد أدى التنوية فى الفصل الأول إلى ما كتبه السير ريتشارد باجيت Paget عن حركات اللسان ، إلى فكرة مزعجة ، أنه لا طائل من محاولة الوقوف على الطريقة

التى تحدث القصيدة بها التأثير بالشكل الذى هو عليه ؛ والسبب فى ذلك أننا لا نستطيع أن نحدد مقدار الأثر الذى أنتجته المؤثرات الصوتية ، التى من قبيل تلك المؤثرات التى تنتمى إلى طبيعة اللغة والتى لم يجر بعد تفسيرها بالتفصيل . والرد على ذلك هو أن أى تفسير من قبيل التفسير الذى حاولته أنا هنا لا يستدعى أن يكون تفسيراً كاملاً نظراً لطبيعة العملية نفسها ؛ مثل هذا التفسير ينبغى أن يتضمن ، بحكم كتابته الخاصة ، كلا من مقدار الأثر الناتج عن الطريقة الواحدة التى جرى تفسيرها ومقدار الأثر المتبقى بلا تفسير لحد الآن .

العملية ، عندئذ ، لابد أن تكون عملية تبادلية ، أو مبارة فاصلة ، بين هذين النوعين من النقد . ونحن عندما نقتبس اقتباسًا ، يتعين علينا أن نوضح للقارىء إحساسنا تجاه مثل هذا الاقتباس ، عن طريق التضمين ، الاستعارة ، الوسائل الصوتية أو بأى شىء آخر يصلح لذلك ؛ وعلى الجانب الآخر ، فنحن عندما نود تقديم ملاحظة نقدية ، نفسر بها الأسباب التى تجعل الاقتباس يحدث الأثر الذى هو عليه ، فإن ذلك يحتم علينا أن نورد النتيجة التى توصلنا إليها (فى مصطلحات قابلة للنقل ويمكن تداولها من الناحية الفكرية) بأكبر قدر من الوضوح . قد نقول إن هذه المفارقة زائفة وغير حقيقية ، إذ إننا يتعين علينا أن نفعل الأمرين عند الممارسة وفى آن واحدة ، ومع ذلك فأنا أرى أن هذه المفارقة مفيدة ونافعة ؛ إذ بوسعنا أن نطبقها ، على سبيل المثال ، على تلك المشكلة المتعلقة بمقدار ما يجب أن نقوله من الواضح الذى يبدو أنه يعرقل الناقد التحليلى دوماً .

من المؤكد أننا فى النقد التذوقى ، الذى نحاول أن نوضح به للقارىء طريقة إحساسنا بالأثر الشعرى ، نعرف أن مداعبة القارىء أمر مهم ؛ إذ من المزعج أن نقرأ ابتذالات أو تفاهات فى الأعمال التى من هذا القبيل والسبب فى ذلك أن هذه الابتذالات تتداخل مع هذه العملية ، التى هي بالضرورة عملية تكرار للأثر الأصلى ، ولكن فى شكل أكثر وضوحًا . أما فى النقد التحليلى ، الذى هدفه توضيح الطرق التى يعمل بها الأثر الشعرى ، فإن المؤلف قد يصر بلا خوف على الواضح نظراً لرغبة القارىء التى مفادها أن العملية ينبغى أن تكون كاملة . والواقع أنها غطرسة من المؤلف أن يلمح إلى شكل من أشكال الإبهام وغطرسة منه أيضًا عندما يفسر ذلك الشكل تفسيراً كاملاً وذلك لسببين ؛ أولاً ، لأن المؤلف يلمح إلى أن هؤلاء الذين لا يعرفون بالفعل ذلك الشكل

من أشكال الإبهام لا يستحقون أن يضعهم المؤلف فى اعتباره ؛ ثانيًا ، أن المؤلف يسلم بأنه ليس هناك ما يجب تعرفه أكثر مما هو معروف . ونظرًا لأن بعض القراء قد يأخذون الإبهام الذى نحن بصدده قاعدة مسلمًا بها ، فإنهم قد يظنون أن التلميح لابد أن يشير إلى ما لا يزال أكثر إبهامًا .

وعدم تفسير المؤلف لنفسه تفسيرًا مستفيضًا فى مثل هذه الحالة يعد شكلاً من أشكال التنفجية فى المؤلف ويثير تنفجية مضادة فى القارئ ؛ إنها لسمة محزنة وشائعة من سمات علم الجمال الحديث ، أن تكون المادة غير قابلة للتفسير (إذ لا طائل من مناشدة عقل الناس المعتادين ، لأن علينا أن نحافظ على كرامتنا) بسبب تشوية أو معنى مهجور أكثر من الخصائص غير الملائمة فى المبدعين للجمال . وهذا هو واحد من الأسباب التى تعجل تالية اللاعقلانية مصدرًا لإزعاج كبير ؛ فالنقد التحليلى أكثر إبهاجًا من النقد التذوقى (كلاهما ، لابد أن يكونا موجودان بطبيعة الحال) لسبب دقيق هو أن النقد التحليلى لا ينطوى إلا على قليل من العذاب فى المسائل الخاصة بالنغم tone .

قد يقال إن مهمة النقد التحليلى تتمثل فى المضى قدمًا من المعرفة الشعرية إلى النثرية ، ومن المعرفة الحدسية إلى الفكرية ؛ ومن الواضح أن هذه المعارف هى نفس الأنواع من المتضادات ، من منظور أن كل معرفة من هذه المعارف تسلم بوجود الأخرى . غير أن فكرة الثنائى هذه تدخر بعضًا من مزايا النقد التحليلى ، وقد يكون م المفيد أيضًا أن أوضح الطريقة التى استعمل بها هذه الكفرة . قد نعرف للحظة ذلك الذى يمكن أن نفعله طلبًا للإشباع ؛ قد نعرف إحساسنا بالضبط ؛ طريقة التعبير عن الشىء المتصور تعبيرًا واضحًا ، ولكن ذلك يكون فى أذهاننا فقط . المعرفة الشعرية هى تلك المعرفة التى يرتكز تذوقها على الموضوع المباشر أو الحالة الذهنية ونعتمد عليها . (صحيح أن الشعر هو بدرجة كبيرة إدراك للعلاقات بين أشياء عدة من هذا القبيل ، ومع ذلك فإن هذه العلاقات هى التى تكون معروفة شعريًا) . قد نستطيع ، من ناحية أخرى ، وضع الشىء المعروف ضمن مجال من الأشياء المشابهة ، فى إطار نظام ما ، حتى يتحقق لهذا الشىء قدر من التوازن والسلامة ؛ قد نعرف طرقًا عدة للوصول إلى هذا الشىء ، وإلى الأشياء الأخرى التى تشبهه ولكنها تختلف عنه ، قد نعرف ما يكفى من عناصر هذا الشىء وطريقة تجميع هذه الأشياء مع بعضها على نحو يسمح بالسيطرة على الموقف فى حالة نقصان بعض هذه العناصر أو إذا ما تغيرت الأحوال conditions ؛

قد نقول الشيء لجيراننا ، وقد يكون في أذهاننا من تكافؤات هذا الشيء ما يمكننا من ربطه بمجموعة مختلفة من الأشياء الأخرى في إطار تشكيلة من الطبقات المختلفة . والمعرفة النثرية هي تلك المعرفة التي تنشد ، من وجهة نظرها الإدارية ، ومن حيث رغبتها وضع الشيء المعروف في بنية مترابطة ترابطًا منطقيًا . ومن هنا فإن الكلمة الشعرية هي شيء مُتَصَوَّر بذاته ويشتمل على كلم معانية ؛ والكلمة النثرية تكون مسطحة ومفيدة ويمكن استعمالها بطريقة مختلفة .

ونحن لا نستطيع تصور الملاحظة إلا في ضوء المقارنة ، ولا نستطيع تصور المقارنة إلا إذا كانت مؤسسة على المعرفة المباشرة وكذلك الخبرة الماضية تقتضي كل منهما وجود الأخرى ؛ وعلى ذلك فإن القضية في أي حال من الأحوال الخاصة ، يجب أن تتعلق إلى حد بعيد بالأرفع والأعلى في الذهن . غير أن استعمال الثنائي الكلمي word-pair بهذه الطريقة ، يوفر لنا ، على أقل تقدير ، ردًا على أولئك الذين يقولون إن التحليل يسيء إلى الشعر ؛ يحدث في أحيان كثيرة ، ألا نستطيع ، لأسباب تاريخية أو غير تاريخية ، تذوق شيء تذوقًا مباشرًا عن طريق المعرفة الشعرية ، ومع ذلك يمكن لنا إعادة اكتشاف مثل هذا الشيء في شكل أكثر تنظيمًا وانضباطًا عن طريق المعرفة النثرية .

ولكن إذا ما تخلينا عن التضادات التي بين الفكر والشعور ، وانكببنا على الفكرة الذهنية للتفسير ، نجد أن الموقف ليس أكثر تشجيعًا . فالمسألة مسألة حظ سواء توافر أم لم يتوافر لك في لغتك أو في مخزونك من العلميات الذهنية أي شيء يمكن أن يفيد ، في مشكلة بعينها ؛ وقد يصدق ذلك أيضًا على مجال معروف الحدود ، وعلى سبيل المثال ، فإن المسألة تعد مسألة حظ ، إذا ما اسطعنا اكتشاف إنشاء من الهندسة الإقليدية (إذا سيبقى هذا الإنشاء حتى لو استطعنا دومًا اكتشاف إنشاءات أخرى) ؛ في حين أن الهندسة التحليلية تهيىء طريقة لتقديم البرهان على فرضية من الفرضيات، إذا كانت مثل هذه الفرضية فرضية هندسية معترفًا بها ، ولكن مسألة تعقد أو عدم تعقد هذه الفرضية نسبة إلى طول الأناة البشرية ، تعد مسألة حظ ليس إلا . وإنه لمن قبيل المصادفة فقط أن يعمل عملي المصادفة هذين العمل نفسه في حالة بعينها . ومن ثم ، فإن الأشياء التي لا تقبل التفسير مؤقتًا أو بصورة دائمة لا يمكن أن تعرفها على أنها أشياء مختلفة بالضرورة عن الأشياء التي نستطيع تفسيرها بلغة بعض المصطلحات التي يتصادف أن تكون في متناولنا وفي ترتيبنا ؛ كما لا يكون من حقنا

أن نفكر في هذه الأشياء على أنها مختلفة على الأرجح إلزا إذا توافر لنا الكثير عن تلك الأشياء غير القابلة للتفسير التي نعرفها فعلاً . واستهدافًا مني لتوضيح ربما قياسًا تافهًا إلى حد ما ، أقول : إن تفسيرات الأمور الأدبية ، التي تشتمل أثناء عملها على كثير من الابتكار العشوائي الظاهري ، أكثر شبهًا بالهندسة الصرفة pure عنها بالهنسة التحليلية ، حتى عندما لا نستطيع تعرف إنشاء يمكن أن يوضح لنا أن من الحكمة أن نستعمل مجموعة أخرى من الطرق ولكنه لا يستطيع أن يوضح أن المشكلة من نوع جديد .

وأنا ألح على هذا الأمر نظرًا لأن الناس ينبغي أن يصدقوا أن التفسيرات التي من هذا القبيل ممكنة ، حتى وإن لم تنجز مطلقًا ؛ ولكن القياس مفيد من ناحية أخرى، من خلال أنه يعطي فكرة الإنشاء . من الضروري ، دومًا حتى يتسنى لنا نثر مقطوعة شعرية أن ندخل إلى مثل هذا النثر بعضًا من المفاهيم غير المفاهيم غير العلاقية تمامًا؛ ولذلك فأنا أحتار مرارًا عندما أجد من الضروري أن أعود وأبحث عن الأشياء علّني أجد آلية أعبر بها عن مفارقات هي موجودة بالفعل في ذهني ؛ والواقع أن ذلك متضمن في فكرة هذا النشاط ذاتها ، وإلا كيف يعرف الإنسان ذلك الذي يبحث عنه بغير هذه الطريقة ؟ الآلية التي من هذا القبيل ضرورية من ناحية لأنها تجعلنا نبدو وكأننا نعرف ذلك الذي كنا نتحدث عنه ، ومن ناحية ثانية لأنها تعد أمرًا من أمور «الأسلوب» ، ومن ناحية ثالثة من منظور الفرضية النثرية الأساسية التي مفادها أن أجزاء الكلام كلها لابد أن يكون فيها شيء من المعنى (وهذه الأمور الثلاثة تعطي الفكرة نفسها بعمومية متزايدة) . وبغير ذلك ، يستمر الإنسان في إيراد علاقات بين موضوعات غير معروفة وغير محددة أو قد يقول شيئًا فقط عن علاقات من هذا القبيل ، هي نفسها غير معروفة وغير محددة ، بطريقة ربما تعكس بدقة طبيعة عبارته ، ولكن لا يعتادها سوى عالم الرياضيات البحتة . والهدف من ذلك هو أن كثيرًا من تفسيراتي قد تصبح خاطئة من حيث إقامة الدليل عليها ، ولكنها مع ذلك تفي بالغرض منها والعكس بالعكس .

فكرة الإنشاء توضح أيضًا أخطار العملية التي تصفها . والإنسان في وجود جهاز ذهني معتدل يتعين عليه أن يكون قادرًا على رسم مفارقات غير علاقية بلا حدود، كما أن المفارقات ذات الأهمية اللغوية ينبغي ألا تهم قارئ القصيدة . فالقصيدة عندما تشير ببساطة وبلا غموض إلى حقل من الحقول يصبح بالإمكان زراعة وشيع عبر هذا

الحقل ، وأن نقول باعتزاز إن حقلين متجاورين كان يجرى وصفهما بغموض واحد . قد يكون لذلك بعض الفائدة من منظور أنه يبين أن الحقل له امتداد ، ولكن يجب ألا نفترض أن الفهم الصحيح للحقل يحتوى على أى شيء يماثل وشيعنا الخاص بنا . وترتيباً على ذلك ، فأنا أرى أن ضروب الغموض السبعة التى أوردتها تشكل على الفور مجموعة مفيدة من المفارقات والتمايزات ، ولكن هذه الضروب السبعة من الغموض قد تبدو أمام التحليل الأكثر جدة تافهة ومن الصعب تمييزها عن بعضها . وأنا أقول إن ضروب الغموض السبعة هذه مفيدة ليس فقط من منظور أنها وسيلة لنظم الأمثلة فى خيط واحد ؛ وإنما لأن أية مفارقة أو تمييز بين الضروب ، فى الزمور المعقدة ، مهما كان ذلك التمييز لا علاقياً ، يمكن أن يخدم فى وعى الإنسان لهذه الضروب نفسها .

على كل حال ، ونظراً لأننى أعترف بأن تحليل قصيدة من القصائد يمكن أن يكون بعيداً جداً عن قول ما قيل فى القصيدة التى يتناولها التحليل ، وإن التحليل لا يوضح الطريقة التى يمكن بها ابتكار أو استعمال الوسائل التى تصفها القصيدة ، أن التحليل لا يعطى أى مصدر من مصادر المعلومات عن هذه الوسائل يمكن أن يحل محل مصدر الأحساس المعتاد ، وإن ذلك التحليل يمكن تحمله فقط طالما أنه يكون مفيداً بشكلمن الأشكال ، إن كان التحليل كذلك فأنا أرى أنه يتحتم علىَّ أن أوضح فى النهاية ، الفائدة التى أرى أننا نجنيها من ذلك . التحليل لا يحتاج إلى أن تكون له أية فائدة . الإدراك العادى هو عبارة عن نسيج لما يعد نظرية الوعى بعد أن أصبحت مألوفة وبعد أن أعيدت إلى نظرية ما قبل الوعى ، ومن ثم فإن نظرية الوعى قد تشكل إضافة إلى الإدراك حتى وإن لم تتوصل إلى نتيجة (أو نتيجة صادقة) كما لا تشكل نظرية عامة ، بالمعنى العلمى ، وهذا هو ما يؤدى إلى تصالح النتائج التى تصفها نظرية الوعى والتعجيل بها . التقدم الذى من هذا القبيل فى آلية الوصف هو الذى يجعل القارىء يستشعر المزيد من القوة فى تذوقاته ، كما يجعله قادراً تماماً على تمييز الخاص أو الطارىء عن المهم من الناحية النقدية أو القابل للتكرار ، كما يجعل هذا التقدم القارىء أكثر ثقة بواقع (أعنى القدرة على التحول) خبراته ؛ كما يزيد هذا التقدم ، باختصار من الأشياء التى تنتظر الوصف فى ذهن القارىء ، سواء أكان هذا التقدم يجعل تلكم الأشياء الخاصة أكثر قبولاً للوصف أم لا . المطلوب للإشباع الأدبى ليس «هذا جميل بناء على نظرية كيت وكيت» ، «هذا على ما يرام ؛ أنا أحس أنه صحيح ؛ أنا أعرف نوعية الطريقة التى استطاع التأثير بها على» .

هذه التفرقة distinction ليست جديدة ، بطبيعة الحال ، ولكنها بحاجة إلى التكرار ؛ الواقع أننا نجد الناقد السريالى يقول فى معظم الأحيان أن الشعر كان سيبقى على ما هو عليه حتى وإن لم يكتب النقاد مطلقًا . وتأسيسًا على ذلك ، فإن ألكسندر بوب ، على سبيل المثال ، كان يمكن له أن يكتب ما كتبه حتى فى غياب تعاليمه النقدية . هنا ، يصبح من غير الحكمة أن نقول ببلاهة إن المُنَظِّر يقول كلامًا فارغًا (على سبيل المثال ، لا جدوى من قولنا إن جميع الرجال غير متساوين) لأنه قد يكون يضع عن وعى تناقضًا ظاهريًا ليضمنه حقيقة أكبر ؛ ولعيه ، وعند هذا الحد ، قد لا نكون صادقين إذا ما قلنا إن ألكسندر بوب استطاع أن ينسى تعليمه ، نظرًا لأن هذه التعليم تأصلت فيه وأصبحت جزءًا من إدراكه . ومن المؤكد أننا نواجه هنا من جديد مشكلة الدجاجة والبيضة ؛ فالتعاليم هى التى تنتج الإدراك ، ولكن التعاليم نفسها لابد أن تكون نفسها لابد أن تكون قد نتجت عن الإدراك . أما القول بأن التعاليم لا تؤثر فى الإدراك فأمر مضحك . والناس لا يطلقون هذا القول إلا عندما يحاولون وضع الإدراك فى حالة سيطرة خاصة على التعاليم . إن الصراع بين وجهتى النظر العلمية والجمالية ، اللتين حاولت إعمال العرف بينهما ، هو الذى يعطى الناس مبررًا لمثل هذا القول ؛ الناس يشكون فى نوعية المعقولية التى يمكن أن تكون لنوعية من نوعيات التعاليم النقدية ، ويشكون أيضًا فى مدى حرية الإنسان فى أن يكون مستقلاً عن عصره ، ومدى محاولته أن يكون مستقلاً عن أولوياته الخاصة ، كما لا يريد الناس تبرير إدراكهم عن طريق الأسباب نظرًا لأنهم يخشون الوقوع فى وجهة النظر الخطأ إن هم بدأوا التفكير والاستنتاج من الوقائع والمقدمات . وثمة سبب آخر ، ناتج عن هذا السبب ، ذكرته هنا بالفعل ؛ لقد بدأ الجمهور مؤخرًا ، ككل ، يعجب بتشكيلة كبيرة من أساليب الشعر المختلفة ، التى تحتاج إلى تشكيلة كبيرة من التعاليم النقدية ، فى آن واحد ، حتى لا يكون ذلك الجمهور بحاجة إلى عادة واحدة لقراءة الشعر باعتباره نوعًا من الفهم الذى يمكن الإنسان من القفز برشاقة من أسلوب إلى آخر . وهذا ينتج نوعجًا من الرقابة الحذرة على المشاعر التى يثيرها الشعر ؛ ومن الأهمية بمكان ألا ننسى نوعية مثل هذا الشعر وألا نسمح بأن تراودنا المشاعر الخاطئة .

زد على ذلك ، أن هذه الأسباب تجعل من الضرورى علينا أن نحمى إدراكنا من التعاليم النقدية ، ولكن مسألة حماية الإدراك من التعاليم النقدية هى التى جعلت التوكيد الذى تولية بعض الآليات للتحليل مهمًا بدوره . وبالتالى فأنا أرى أن كل قراء

الشعر في الوقت الحاضر قد يتفقون معي زن بعض الشعراء المحدثين مشعونون ، برغم أن أناساً مختلفين قد يلصقون ذلك الشك العائم بشعراء مختلفين ؛ غير أن هؤلاء الناس ليست لديهم آلية إيجابية من قبيل الآلية التى كان الدكتور جونسون يظن أنه يمتلكها ، وقد كان صادقًا فى ذلك إلى حد بعيد ، والتى يمكن بها إثبات الحقيقة التى من هذا القبيل . وهذا لا يعنى أن مثل هذه الآلية غير معروفة إلى الحد الذى يجعلها غير ذائعة ؛ فالناس يحسون أن هذه الآلية غير معروفة إلى الحد الذى يجعلها غير ذائعة ؛ فالناس يحسون أن هذه الآلية لابد أن تكون غير عادلة دوماً لأنها لابد أن تكون غير وافية وغير ملائمة . والنتيجة التى تترتب على ذلك هى حدوث افتقار من نوع معين إلى الإشباع الإيجابى فى قراءة أى نوع من أنواع الشعر ؛ ويصبح الشك خلفية أساسية من خلفيات الذهن ، سواء أكان الشيء يجرى تفسريه بطريقة صحيحة أو أن الإنسان يتعين عليه أن يشعر بالارتياح ، إذا كان الشيء قد فُسِّر بالفعل . ومن الواضح أنه فى غياب أية آلية من آليات التحليل ، من قبيل تلك الآليات التى يمكن أن يُعَوَّل عليها بشكل معقول ، لتحدد إن كان موقف الإنسان صحيحاً أم لا ؛ غياب مثل هذه الآلية يؤدى إلى جدب فى العاطفة يندر أن يجعل قراءة الشعر جديرة بالاهتمام على الإطلاق . ليس من المدهش ، عندئذ ، أن يكون هذا العصر مازال بحاجة ، إن لم يكن ذلك بحق تفسيراً لأى نوع من أنواع العشر ، توكيد عام ينبعث من عقيدة مفادها أن أنواع الشعر كلها يمكن تصورها على أنها قابلة للشرح .

أضف إلى ذلك أن من حقى أن أزعم أن هذا الكتاب سيجعل الشعر أكثر جمالاً عند هؤلاء الذين يجدون فى هذا الكتاب أشياء جديدة ، وأنهم سيقفون على هذا الجمال دون أن يكونوا بحاجة مطلقًا إلى تذكر هذه الأشياء الجديدة ، أو يحاولوا تطبيقها . ويبدو أن هذا دفاع كاف عن كثير من الصفحات التى تتطلب عناية فائقة .

الهوامش

(١) كنت أزعم هنا نقاوة عجزت عن تحقيقها . وينبغي أن أقول : إن كثيراً من التحليلات التي في هذا الكتاب مقنعة – إذا كانت مقنعة أساسًا – من خلال دراسة القوى المعروفة بأنها تعمل عملها في ذهن الشاعر ، وليس من خلال التفاصيل اللفظية التي استعملتها لتوضيح هذه القوى . على كل حال ، فإن ذلك لا يؤثر على التمييز النظري .

(٢) للمزيد عن كل مصطلحات الشعر الإنجليزي راجع كتاب الشاعر والشكل ، ترجمة د/ صبري محمد حسن وعبد الرحمن القعود ، دار المريخ .

(٣) النتائج المتلكئة : يقال لها أيضًا العُقبول وهي النتائج التي تعقب أسبابها بعد فترة قصيرة – (المترجم) .

(٤) البيتان الأخيران ، على العكس من بقية الأبيات ، لا يعدان ترجمة ؛ وعليه فنحن لا نستطيع تسوية القضية بهذه الطريقة .

المشروع القومى للترجمة

١ – اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ – الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ – التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ – كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ – ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ – اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ – العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ – مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ – التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ – خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ – مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ – طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ – ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ – التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ – الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ – أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ – مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ – الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ – الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ – قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ – خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ – مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ – تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ – ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ – مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ – دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ – التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ – رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ – الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ – الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ – مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه – كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ – الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ – التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ – الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ – الأسطورة والحداثة	پول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ – الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانوبيا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجت	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢ – السياسي العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلي
٧٣ – نقد استجابة القارئ	چين . ب . تومبكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ – صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ – چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ – شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ – الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ – مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ – مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤ – موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ – طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ – نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ – الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ – الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ – وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ – محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ – الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥ – مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ – هوية فرنسا (مج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨ – الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ – تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ – مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١ – النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ – السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣ – قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ – أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ – الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : أشرف على دعدور
١٠٧ – صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩ - حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ - النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ - المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ - الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ - راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ - مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ - المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ - النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ - الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ -نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣-الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نينل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ - الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ - التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديفى	ت : سمحه الخولى
١٢٦ - فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ - إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨ - الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ - ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ - الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ - تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ - المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ - فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ - منكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	چوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨ - عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ - پارسيڤال	ريشارد ڤاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ - قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤ - صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ – موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء	ميجيل دي ليبس	ت : علي عبد الرؤوف البمبي
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوي
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكي أندرسون إمبرت	ت : علي إبراهيم علي منوفي
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعي
١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتاب	ت : محمد محمد الخطابي
١٥٣ – غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ – مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ – الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسي
١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى	جي آتبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مي التلمساني
١٥٧ – خسرو وشيرين	النظامي الكنوجي	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعي
١٥٩ – الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحي
١٦٠ – آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومي
١٦١ – من المسرح الإسباني	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ – تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوي	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع ج ١	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهري
١٦٤ – شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ – حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين في إسرائيل	يشعياهو ليفمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ – في عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكري محمد عياد
١٦٨ – دراسات في الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكري محمد عياد
١٦٩ – إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكري محمد عياد
١٧٠ – الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ – وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ – حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابي
١٧٣ – معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ – التليفزيون في الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ – نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ – أنطون تشيخوف	هنري ترويا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ – مختارات من الشعر اليوناني الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدي إبراهيم
١٧٩ – حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ – قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ – النقد الأدبي الأمريكي	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ - العنف والنبوءة	و . ب . ييتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ - چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	ت : فتحي العشرى
١٨٤ - القاهرة .. حالمة لا تنام	هانز إيندورفر	ت : دسوقي سعيد
١٨٥ - أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ - معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ - الأرضة	بُزُرْج علوى	ت : علاء منصور
١٨٨ - موت الأدب	ألفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ - العمى والبصيرة	پول دى مان	ت : سعيد الغانمى
١٩٠ - محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجانى
١٩١ - الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ - سياحتنامه إبراهيم بيك	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ - عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ - مختارات من النقد الأنجلو - أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ - شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ - المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ - الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ - الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ - تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ - ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ - الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ - تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ - الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ - تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدى
٢٠٥ - الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى - سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ - الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ - ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ - شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ - السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ - مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ - فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢ - قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ - مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبد الناصر	ريمون فلاور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ - قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ - سياحت نامه إبراهيم بيك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ - جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ - عولمة السياسة العالمية	جون بايلس وستيث سميث	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
٢١٨ - رايولا	خوليو كورتازان	ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ - بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ - الهيولية في الكون	باري باركر	ت : علي يوسف علي
٢٢١ - شعرية كفافي	جريجوري جوزدانيس	ت : رفعت سلام
٢٢٢ - فرانز كافكا	رونالد جراي	ت : نسيم مجلي
٢٢٣ - العلم في مجتمع حر	بول فيرابنر	ت : السيد محمد نفادي
٢٢٤ - دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ - حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ - أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	ت : طاهر محمد علي البربري
٢٢٧ - المسرح الإسباني في القرن السابع عشر	موسى ماريا ديف بوركي	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ - علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت : ماري تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ - مأزق البطل الوحيد	نورمان كيمان	ت : أمير إبراهيم العمري
٢٣٠ - عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمي
٢٣١ - الدرافيل	خايمي سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ - مابعد المعلومات	توم ستينر	ت : مصطفى إبراهيم فهمي
٢٣٣ - فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ - الإسلام في السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ - ديوان شمس التبريزي	جلال الدين مولوي رومي	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٣٦ - الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ - مصر أرض الوادي	روبين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ - العولمة والتحرير	الانكتاد	ت : ياسر محمد جاد الله وعربي مدبولي أحمد
٢٣٩ - العربي في الأدب الإسرائيلي	جيلارافر - رابوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ - الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامي حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ - في انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ - سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت : صبري محمد حسن عبد النبي

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٩٣٣٢ / ٢٠٠٠

المجلس الأعلى للثقافة

Seven Types of Ambiguity

WILLIAM EMPSON

هذا الكتاب الذى طبع أول مرة فى عام ١٩٣٠م تحت عنوان «سبعة أنماط من الغموض» ، يعد واحدة من العلامات البارزة فى تاريخ النقد الأدبى الإنجليزى . والكتاب - بعد أن راجعه وليام إمبسون مرتين منذ صدوره - ما يزال واحداً من الكتب المقروءة ذائعة الصيت ، التى يجرى الاستشهاد بها والاقتباس عنها فى دنيا التحليل الأدبى .

والغموض عند إمبسون «تدخل فيه الفروق اللفظية الدقيقة فى الأفكار والألوان والظلال مهما صغر حجمها ، وبخاصة تلك الفروق التى تسمح بردود أفعال بديلة عن المقطوعة اللغوية الواحدة» . ومن هذا التعريف الواسع العريض ، الذى يعترف إمبسون نفسه بأنه قد يبدو «فضفاضًا على نحو غير معقول» فى بعض الأحيان ، يدخل الرجل فى مناقشة أوجه النظر ، تحت سبعة تصنيفات تتباين من حيث التعقيد ومن حيث العمق أيضًا فى أعمال المبدعين التى من قبيل مسرحيات شكسبير ، وشعر شوسر Chaucer ، ودون Donne ، ومارفيل ، وبوب ، ووردزورث ، وهوبكنز ، وتى. إس. إليوت .

والاستقصاءات التى يقوم بها إمبسون فى هذا الكتاب تهدى القارئ ، لا إلى مزيد من الفهم لشعراء أو قصائد بعينها ، وإنما إلى الإمساك باللغة الإنجليزية نفسها ، وتعميق ذلك الذى تنطوى عليه عملية الإبداع .

تصميم: وائل أحمد